



J. Octavio Nateras Domínguez
Salvador Arciga Bernal
Jorge Mendoza García
(Coordinadores)

PSICOLOGÍAS SOCIALES APLICADAS

Temas clásicos, nuevas aproximaciones
y campos interdisciplinarios

BIBLIOTECA NUEVA



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

J. Octavio Nateras Domínguez
Salvador Arciga Bernal
Jorge Mendoza García (Coord.)

PSICOLOGÍAS SOCIALES APLICADAS

Temas clásicos, nuevas aproximaciones
y campos interdisciplinarios

BIBLIOTECA NUEVA



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA Consejo Editorial de Ciencias Sociales y Humanidades

INTRODUCCIÓN, J. Octavio Nateras Domínguez, Salvador Arciga Bernal y Jorge Mendoza García	11
---	----

TEMAS CLÁSICOS

LA PRIMAVERA DE LA PSICOLOGÍA COLECTIVA, Salvador Arciga Bernal	25
PSICOLOGÍA POLÍTICA: HISTORIA, MODELOS Y APLICACIONES, Manuel González Navarro	45
PSICOLOGÍA SOCIAL COMUNITARIA, Eduardo Almeida Acosta	81
PSICOLOGÍA SOCIAL DE LA EDUCACIÓN, J. Octavio Nateras Domínguez y Jorge Mendoza García	105
PERSPECTIVAS DE DESARROLLO DE LA PSICOLOGÍA SOCIAL DE LA SALUD, Javier Álvarez Bermúdez	131
PSICOLOGÍA SOCIAL Y MOVIMIENTOS SOCIALES, Alfredo Guerrero Tapia	143

NUEVAS APROXIMACIONES

PSICOLOGÍA SOCIAL Y GÉNERO: LA FAMILIA, LA ESCUELA Y EL TRABAJO COMO ÁMBITOS DE APLICACIÓN, Gloria Elizabeth García Hernández y Araceli Nava Navarro	171
CONTRIBUCIONES DE LA TEORÍA QUEER Y LOS ESTUDIOS TRANSGÉNERO: UNA PERSPECTIVA PSICOSOCIAL, Antar Martínez- Guzmán, Nancy Molina Rodríguez y Oscar Guzmán Cervantes	203

¿NADA ESTÁ PROHIBIDO? (PORNOGRAFÍA Y TRANSPARENCIA), Juan Soto Ramírez ...	229
PSICOLOGÍA SOCIAL, TRADICIONES DISCURSIVAS Y CONSUMO DE DROGAS, Alejandro Sánchez Guerrero	263
VIDA COTIDIANA, NARRATIVA Y PSICOLOGÍA SOCIAL, Jorge Mendoza García	287

CAMPOS INTERDISCIPLINARIOS

EL TIEMPO A LOS VEINTE AÑOS EN EL SIGLO XXI, Pablo Fernández Christlieb	315
EL GIRO AFECTIVO Y LA PSICOLOGÍA SOCIAL, Giazú Enciso Domínguez y Ali Lara	325
LITERATURA Y PSICOLOGÍA SOCIAL, José Morales González y Salvador Iván Rodríguez Preciado	353
INVESTIGAR USANDO IMÁGENES, Juan Soto Ramírez	373
NOTA DE AUTORES	413

Investigar usando imágenes

JUAN SOTO RAMÍREZ

1. INTRODUCCIÓN

Es una situación común que los investigadores que se dedican a la psicología social no utilicen imágenes en sus investigaciones o que la forma en que se utilicen sea a modo de ilustración. Los investigadores o bien no producen imágenes o bien cuentan con pocos referentes para producirlas y analizarlas. Y se debe decir que una cosa es «producir» imágenes y otra muy distinta es «analizarlas». De tal modo que existen dos formas de trabajar con aquellas. Cada ‘procedimiento’, producir y analizar, implica distintas exigencias teóricas y metodológicas. Cuando los investigadores utilizan imágenes suelen hacerlo de una manera un tanto elemental pues la mayoría de las veces las emplean para «ilustrar» sus trabajos: mostrando fotografías o videos (sin recurrir a un análisis de las imágenes que presentan o sin utilizar procedimientos técnicos que permitan contar con un buen registro). Algunas otras veces la utilizan para reforzar alguna idea, texto o frase que crean conveniente. Es común ver presentaciones hechas con la ayuda del famoso y anticuado *power point* donde las imágenes solo sirven como «distractores» para el público. Regularmente las imágenes se desaprovechan y no son utilizadas como «datos» por los investigadores. Se sigue pensando que las imágenes son suplementarias al texto en tanto que solo refuerzan o ilustran ideas y argumentos. A los estudiantes, a los jóvenes y futuros investigadores, salvo casos excepcionales, no se les enseña a investigar utilizando imágenes (se le ha dado tanta prioridad al diseño de cuestionarios y escalas de medición que muchos psicólogos sociales ni siquiera saben que hacer investigación utilizando imágenes es posible). Algunos

investigadores consideran que «está bien» trabajar con imágenes, pero que no es tan importante como «leer libros», «escribir un ensayo» o «diseñar un cuestionario». En psicología social, al menos en México, no parece haber hasta el momento una «tradición» de investigar usando imágenes. Hay trabajos, sí, pero no una «tradición». Tradiciones las hay en otras disciplinas, pero al interior de la psicología social, hasta el momento, no la hay.

De algún modo se piensa que las imágenes sirven para reforzar los significados de los textos. Es cierto,

la afirmación de que los enunciados o declaraciones no pueden traducirse a imágenes suele ser recibida con incredulidad, pero la demostración más sencilla de su verdad es pedir a quienes dudan de ella que ilustren la proposición de la que dudan. No se puede hacer una imagen del concepto de enunciado más de lo que se puede ilustrar la imposibilidad de la traducción. El medio visual no solo elude el grado de abstracción del lenguaje [...] la palabra sale volando y la imagen se queda atrás (Gombrich, 1982, págs. 138-139).

Pero ello no implica que no se pueda hacer investigación con imágenes. Las imágenes no son representaciones «fieles», ni siquiera objetivas, de las palabras o de los conceptos que utilizamos. «El valor real de la imagen estriba en su capacidad para transmitir una información que no pueda codificarse de ninguna otra forma» (Gombrich, 1982, pág. 143). Más que simplemente ilustrar, es posible «pensar» e «investigar» usando imágenes.

Este texto está nutrido por un conjunto de ideas que pretenden servir de guías para la reflexión, análisis y producción de las imágenes en la investigación en nuestra disciplina. En este texto se suscribe la idea de que los significados de las imágenes no están en ellas sino en la relación social que establecen los observadores con las mismas imágenes. Se asume que dichas relaciones están determinadas por elementos espaciales y temporales de tal forma que pueda ser clara la idea de que «una imagen no dice más que mil palabras». Suposición esta que ha impregnado el pensamiento de sentido común durante mucho tiempo. Otra idea importante que se destaca para investigar y pensar usando imágenes es que las imágenes atraviesan por un complejo circuito de: producción, circulación y recepción, de tal modo que discutir o reflexionar sobre uno solo de ellos limitaría, en buena medida, los alcances de tales reflexiones y por ello sería recomendable entender la complejidad de su significación que es, en todo momento, un proceso social y no un proceso psicológico. Se asume que las imágenes cumplen una doble función: *a*) que las imágenes son intermediarias entre nosotros y el entendimiento de la realidad; y *b*) que funcionan como mediadoras en las relaciones que establecemos entre nosotros. En el texto se hace una revisión un tanto apretada, pero no por ello inútil, de un conjunto de consideraciones que podrían tomarse en cuenta para «producir» imágenes utilizando una cámara fotográfica o una cámara de video. Para ello se recurrió al «rescate» de algunos conceptos elementales y esenciales del cine y la fotografía. Es pertinente señalar que después de revisar este texto uno no se va a convertir, en automático, en un director de cine o un fo-

tógrafo especializado, pero tendrá, al menos, nociones básicas para saber que el proceso de producción de imágenes no es simplemente montar la cámara a un trípode y ponerla a grabar o fotografiar como muchos investigadores siguen suponiendo. Cualquier «encuadre» o emplazamiento de cámara, como se verá más adelante, jamás es inocente ni objetivo. Posterior a estas consideraciones técnicas se llama la atención sobre el «vicio» de «ver películas» en clase sin un dispositivo metodológico o sin un conjunto de conceptos o ideas básicas para emprender una reflexión crítica sobre las mismas. Pretexto que sirve para ofrecer un conjunto de conceptos o ideas básicas para discutir y reflexionar sobre las imágenes. Por ello es importante señalar que este texto no es un inventario de técnicas de lo que se ha dado por denominar «análisis visual», ni tampoco es, como ya se mencionó, un «recetario» moderno de metodología para «adoctrinar» a los lectores. Sirva este texto para ser utilizado solo como una guía breve de ayuda para señalar que es posible hacer investigación en psicología social con imágenes y que, para ello, es necesario acercarse a un conjunto de conceptos básicos que permitan hacerlo.

1.1. *Las imágenes no dicen más que mil palabras*

Antes de pasar a la revisión de algunas cuestiones técnicas en materia de producción de imágenes, es pertinente incluir una pequeña nota sobre el porqué las imágenes no dicen más que mil palabras. Afirmación que sigue nutriendo buena parte del sentido común. Esa vieja y trillada idea de que «una imagen dice más que mil palabras» es tan errónea como aquella que podría suponer que lo que conocemos como realidad fue creada en siete días.

La vista es la que establece nuestro lugar en el mundo circundante; explicamos ese mundo con palabras, pero las palabras nunca pueden anular el hecho de que estamos rodeados por él. Nunca se ha establecido la relación entre lo que vemos y lo que sabemos. Todas las tardes *vemos* ponerse el sol. *Sabemos* que la tierra gira alrededor de él. Sin embargo, el conocimiento, la explicación, nunca se adecua completamente a la visión (Berger, 1972, pág. 13).

Nuestro conocimiento del mundo, nuestras suposiciones sobre el mundo, nuestras creencias, nuestras cosmovisiones y nuestras ideas sobre él, son determinantes para definir el modo en que vemos las cosas. «Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas» (Berger, 1972, pág. 13). Las imágenes no ‘hablan’ por sí solas. «Pedir que una fotografía “hable por sí sola” o “valga más que mil palabras” parece absurdo» (Ardévol y Muntañola, 2004, pág. 23). Resulta imposible seguir pensando que los significados no sean situacionales y producto de las relaciones múltiples que establecemos con las imágenes. Dichas relaciones son políticas, ideológicas, afectivas, históricas, etc. Y convergen en un mismo tiempo y en un mismo espacio. El significado de una imagen cambia con el tiempo en la medida en que cambia la «perspec-

tiva anclada en una comunidad de prácticas» (Ardévol y Muntañola, 2004, pág. 22). Es decir, nuestras miradas están ancladas a comunidades de interpretantes y los significados de las imágenes no están predispuestos en ellas mismas de manera previa a la relación que los observadores establecen en un tiempo y un espacio específicos. En consecuencia no existen imágenes alegres o tristes, agresivas o tranquilas, divertidas o aburridas, asquerosas o deliciosas, etc., sino que su significado aparece justo en el momento en que se establece una relación con ellas. Su significado no es, precisamente, relativo al punto de vista del observador sino que se define de manera relacional. ¿Qué se quiere decir con 'relacional'? Alguien puede considerarse alto de estatura hasta que se topa con los jugadores de un equipo de basquetbol. Los significados que atribuimos a las imágenes en realidad son producto de las múltiples relaciones que establecemos con ellas. Relaciones que están determinadas por las dimensiones de tiempo y espacio en las que fueron «fabricadas». Los significados de las imágenes son de carácter relacional, en realidad «nos» pertenecen, pero suponemos de manera un tanto errónea que «les» pertenecen a aquellas. La etnometodología, fundada por H. Garfinkel, estaba preocupada por las propiedades racionales de las expresiones indexicales (1967, pág. 11). Idea que nos permite comprender que: «una expresión no tiene sentido sino con referencia al contexto de enunciación» (Charaudeau y Maingueneau, 2002, pág. 252). Y, en el mismo sentido, podemos afirmar que ninguna imagen significa algo por sí misma si no es en relación con referencia al contexto en el que aparece. Las variables de tiempo y espacio son determinantes para poder comprender el proceso de significación de las imágenes. Gombrich ha afirmado que «la posibilidad de hacer una lectura correcta de la imagen se rige por tres variables: el código, el texto y el contexto» (1982, pág. 45), pero quizás habría que hacer la precisión de que el código y el texto están subordinados al contexto, no tienen la misma jerarquía en el proceso de significación. Es decir, una misma imagen puede tener distintos significados si el contexto de su representación, cambia. Sería un error, por ejemplo, considerar que algunas imágenes del pasado tuviesen contenidos pornográficos, entendiendo que fueron realizadas cuando el concepto ni siquiera existía. No es desatinado decir que la pornografía, por ejemplo, sea una invención bastante reciente.

2. CONSIDERACIONES TÉCNICAS Y TEÓRICAS PARA PRODUCIR «DATOS VISUALES»

Una vez hechas estas consideraciones y aclaraciones sobre las imágenes, es plausible comenzar a discutir sobre algunos puntos importantes que permitirán lograr un acercamiento a la producción de imágenes. Estas consideraciones tendrían el objetivo de sugerir algunos consejos o consideraciones generales para proceder a la producción de imágenes en un proceso de investigación social, más que proponer una metodología. Se dice esto porque, al tratarse de un libro de psicología social aplicada, quizás el lector termine desilusionado después de leer el texto al no haber encontrado una «fórmula» o una «receta» para trabajar



IMAGEN 1. El *Kamasutra*, presumiblemente escrito por Mallanaga Vatsyayana en el siglo III, es un tratado sobre el amor y la sexualidad, conformado por mil doscientos cincuenta versos y cuenta con numerosas descripciones y consejos para disfrutar de la «sexualidad».

con sus imágenes. Las imágenes, en tanto «representaciones» de personas, objetos, cosas, situaciones, etc., que pueden ser registradas por algún medio y una técnica, se diferencian. Y, por esta situación, no todas las imágenes pueden analizarse de la misma forma, de tal modo que algunas afirmaciones realizadas aquí podrían aplicar a algún tipo de imágenes, pero no a todas. Es decir, analizar una película, por ejemplo, requiere de un trabajo muy distinto al que se necesita para analizar una campaña publicitaria o una serie de fotografías que documenten la vida familiar de algún grupo de personas. En el caso de la fotografía es claro. Hablar de fotografía, por poner un ejemplo, nos lleva a una discusión bastante interesante porque esto nos permitiría identificar una ‘distinción’ entre la «fotografía artística», la «fotografía doméstica» y la «fotografía científica». Pero estas denominaciones deben ser tomadas con demasiado cuidado ya que no sería atinado decir entonces que podríamos hacer una tipología en torno a la fotografía gracias a los temas que abordan o que aparecen en ellas porque entonces caeríamos en un error grave. Si asumiésemos que los temas de las fotografías definen los tipos de estas, entonces encontraríamos tantos tipos de fotografías como cosas fotografiables en el mundo pudiésemos lograr. Esto sería un desatino epistemológico primero y metodológico después. Barthes (1980, pág. 28), afirmó hace tiempo que: «la fotografía es inclasificable» y que

las distribuciones a las que se la suele someter son, efectivamente, bien empíricas (Profesionales/Aficionados), bien retóricas (Paisajes/Objetos/Retratos/Desnudos), bien estéticas (Realismo/Pictorialismo), y en cualquier caso exteriores al objeto, sin relación con su esencia, la cual no puede ser (si es que existe) más que la Novedad de la que aquella ha sido el advenimiento; pues tales clasificaciones podrían muy bien ser aplicadas a otras formas antiguas de representación.

Es decir, es difícil hacer una clasificación de las imágenes, fotográficas o no, ya sea porque fue realizada por un profesional o por un aficionado; por sus contenidos o por los temas que aborda o trata; por su grado de iconicidad o grado de figuratividad; o por alguna otra razón ya que seguramente habrá muchas más posibles. Es pertinente decir que las clasificaciones solo ayudan a reflexionar sobre las imágenes mismas y, en este sentido, son útiles siempre y cuando sean empleadas con fines epistemológicos. No obstante, habrá que decirlo, cualquier sistema clasificatorio siempre será deficiente e incompleto en tanto que no agotará las posibilidades del dominio sobre el cual pretenda establecerse. En este sentido, más que «clasificar», sería útil apelar a la «distinción». Así, sería más provechoso distinguir, de manera muy general, entre imágenes «fijas» e imágenes «en movimiento». «El universo de las imágenes se divide en imágenes *fijas* e imágenes *móviles*, dotadas de movimiento, estas últimas se derivan técnicamente de las primeras» (Moles, 1981, pág. 154). Dicha distinción nos permitirá entender que, en materia de investigación, la forma de trabajo con unas y otras, es completamente distinta. Solo por poner uno de tantos ejemplos posibles podemos decir que el cine no es fotografía en movimiento como muchos suponen (la unidad mínima expresiva del cine es la toma y no el fotograma). La fotografía y el cine recurren a técnicas de encuadre, por ejemplo, y esto no los hace muy diferentes, pero en el cine —pequeño detalle— la cámara puede establecer relaciones de movimiento con los objetos o los personajes representados que, en el caso de la fotografía no posible establecer, tal y como lo veremos un poco más adelante. Sin embargo, antes de seguir adelante, insistamos en que es preciso dejar en claro que «producir» imágenes y «analizar» imágenes, no es lo mismo. «Producir» imágenes es algo que va mucho más allá del simple hecho de tomar una cámara, montarla en un trípode y presionar el disparador (bien para tomar una fotografía o bien para comenzar a filmar). Es algo que va más allá de montarla en la esquina de una habitación y empezar el registro. Cualquiera que tenga conocimientos básicos de Fotografía o Cinematografía sabe que el ángulo de la cámara en el momento del registro, por ejemplo, implica dimensiones «expresivas». Ningún posicionamiento de la cámara es inocente, muy contrario a lo que muchos investigadores en Ciencias Sociales suponen. El ángulo en el que se coloca la cámara y su inclinación (solo por mencionar dos características básicas del encuadre), remiten a condiciones no solo de registro sino a dimensiones estéticas que los investigadores suelen pasar por alto. Y que, ciertamente, no deberían considerar algo obvio y sin sentido. Por ello es importante dar algunos pasos fuera de las Ciencias Sociales para adentrarse en el terreno de la Fotografía y la Cinematografía ya que la adquisición de conocimientos en estos fértiles terrenos le permitirían al investigador realizar tomas y encuadres «estéticos» que darían mejores resulta-

dos en su trabajo de campo y en el momento de analizar la información que ha construido (los datos). No sería ocioso que los investigadores y estudiantes interesados en estas formas de trabajo se acercasen a los cursos de Fotografía y Cinematografía que hoy en día es fácil encontrar. Esto evitaría, por ejemplo, que los videos terminaran siendo notables ejemplos de registro propios de una «cámara borracha» que se mueve indiscriminadamente de un lugar a otro y que utiliza el *zoom* del mismo modo. Comencemos pues por revisar algunas cuestiones básicas en materia de «producción» de imágenes que se consideran importantes para hacer investigación. Se enfatiza en el hecho de que, en tanto este ámbito es demasiado extenso, solo se destacan algunas cuestiones «esenciales» que serán útiles para quienes pretendan «producir» sus propios «datos visuales». No se trata solo de tomar la cámara y encenderla o montarla en un trípode y presionar el botón rojo para comenzar el «registro» de las imágenes. Proceder al registro de las imágenes es algo un tanto más complejo que combina las técnicas de registro, las condiciones estéticas de la imagen y la sensibilidad del investigador en campo para saber ¿qué registrar con la cámara?

En este texto se parte de la idea de que: «la documentación de los datos no es simplemente un registro neutral de la realidad sino que es un paso esencial en la construcción de la realidad en el proceso de la investigación cualitativa» (Flick, 2002, pág. 26). En esta misma línea de pensamiento sería importante apuntar entonces que los datos se producen-construyen, no están esperando por ahí a ser atrapados y que, todo proceso de documentación y registro, no es objetivo. Cuando uno utiliza una cámara, por ejemplo, el simple hecho de posicionarla en algún lugar, con alguna inclinación y en un ángulo determinado implica un proceso de delimitación de lo que va a quedar «dentro» y «fuera» de «cuadro». No podemos proceder al registro (en imágenes), de toda la información que pretendamos utilizar en nuestras investigaciones.

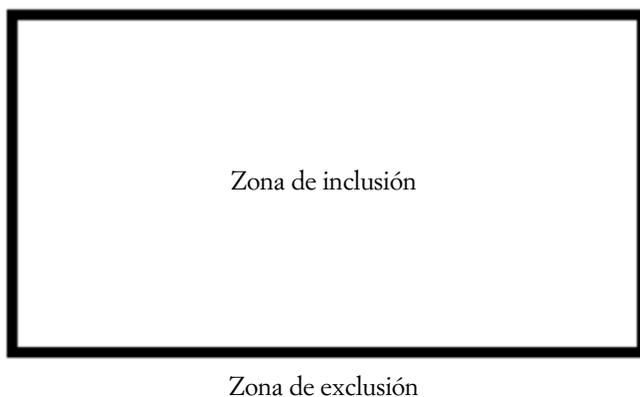


IMAGEN 2. Documentar y registrar determinados sucesos de la «realidad» a través de las imágenes implica establecer una relación de inclusión-exclusión que muchas veces se pasa por alto. Ningún «registro visual» de la realidad es «objetivo» en tanto que el simple posicionamiento del lente de una cámara implica la materialización del «punto de vista del observador», es decir, del investigador.

Desde un inicio, el proceso de «registro visual» está limitado por, digámoslo así, los límites del lente de la cámara. Al igual que por las cualidades técnicas de la misma y que inciden directamente en la «calidad» de los datos. Es un error pensar que «todos» los datos sirven. Así como no todos los datos generados en las entrevistas pueden resultar de utilidad para el investigador, debemos decir que no todas las imágenes generadas con una cámara por los investigadores pueden ser útiles en la investigación. Un segmento de entrevista inaudible no es útil al investigador. Una imagen de mala calidad, por lo regular, tampoco. Por ello es necesario que el investigador interesado en este tipo de registros tenga, se insiste, conocimientos o nociones básicas no solo del manejo de una cámara sino de algunas nociones epistemológicas del trabajo con «datos visuales». Y ya que se ha dicho «datos visuales», se podría señalar que es un tanto desatinado referirse de este modo a las imágenes, fijas o en movimiento, que se logran gracias a un medio y una técnica de registro. Decir «datos visuales» implicaría suponer la existencia de «datos olfativos» o «datos gustativos». Sin embargo, es una convención metodológica bastante extendida separar «datos verbales» de «datos visuales» (Flick, 2002, pág. 25). Lo que es bastante atinado es señalar que antes del proceso de registro de las imágenes es necesario resolver algunas cuestiones básicas que están relacionadas con las denominadas «fases de la observación» (Flick, 2002, pág. 151). Por lo que es necesario:

a) Seleccionar un entorno, no solo de observación sino de registro, así como cuidar los «emplazamientos de cámara» con la ayuda de la elaboración de las plantillas como se verá un poco más adelante. Dicha selección del entorno es muy importante en tanto que tiene que llevarnos a la producción de datos *in situ*, es decir, justo donde tiene ocurrencia aquello que estemos investigando. Aunque cabe decir que no todos los problemas de investigación «se prestan» a esta «técnica de registro». Y, obviamente, este proceso de selección tiene que llevarnos, inevitablemente, al siguiente procedimiento.

b) Responder a las preguntas ¿qué se va a registrar? y ¿para qué se va a registrar? Es decir, el registro visual de un conjunto de acontecimientos tiene que estar supeditado al diseño metodológico de la investigación y no al revés. Los objetivos de investigación, el problema de investigación y las preguntas de investigación deben conducir y ser las guías del «registro visual». El registro visual tiene que ser un medio y no un fin en sí mismo durante el proceso de investigación. Ya que no todos los fenómenos a investigar se prestan a esta forma de registro es imprescindible que el investigador tenga claridad de todo aquello que da origen o que justifica el «registro visual». No es lo mismo filmar o fotografiar una entrevista con algún especialista de determinada temática en particular, por ejemplo la migración, que subir a un vagón de un tren para documentar las situaciones que enfrentan los migrantes. No es lo mismo entrevistar a un funcionario de alguna institución del sector salud hablándonos sobre el consumo de heroína que ir con la cámara a filmar o fotografiar los sitios donde las personas consumen heroína. El trabajo con la cámara exige

que el investigador abandone su zona de confort y se adentre en la materialidad de su problema de investigación.

c) Seleccionar muy bien dónde y cuándo se va a registrar lo que es de interés para el investigador. Aquí cobra relevancia que el investigador sea capaz de echar a andar un procedimiento de «alta selectividad» en los datos que va a registrar. Y debe tomar en cuenta que «no todo sirve». Muchas veces, cuando los jóvenes investigadores comienzan a generar sus propias imágenes, tienen serias dificultades para «editar» su material en tanto que les cuesta trabajo diferenciar lo que realmente sirve y lo que simplemente es «paja». Una vez que se han generado decenas o cientos de horas de filmación o una vez que se han generado cientos o miles de fotografías hay que enfrentar el delicado y fino procedimiento de seleccionar el material que realmente importa y arroja información a la investigación. Pensar en una boda ayuda muy bien a comprender este procedimiento. Si el investigador fuese a documentar un acontecimiento como este tendría que preguntarse ¿qué voy a documentar?

El procedimiento de «registro visual» tendría que ir más allá del simple divertimento o del simplón fin de «ilustrar» el proceso de investigación. Debería de ser un procedimiento cuyo sustento es una investigación más amplia y no un «proyecto adolescente» donde se juntan varios «investigadores» y deciden utilizar una cámara para documentar algo que simplemente agrupó sus emociones del instante. Documentar a través de las imágenes es algo más que jugar al «director de cine». «Muchos directores cinematográficos han estudiado pintura y han analizado a fondo los escritos del Renacimiento para dejar en sus cuadros fílmicos una respuesta de las leyes pictóricas» (Sánchez, 1970, pág. 68). No está demás que los investigadores se sumerjan, aunque sea un poco, en las aguas del arte y la cultura. Y dicho sea de paso, es necesario que los investigadores se relacionen con un conjunto de conceptos propios del ámbito de la fotografía y la cinematografía.

2.1. *El encuadre*

Por encuadre se entiende la «distribución de elementos dentro del límite del lente de la cámara» (Rivas, 2010, pág. 265). Esto tira por la borda la vieja idea de que filmar o fotografiar implica solo montar la cámara en un trípode y ponerla a funcionar. Lo que se vaya a fotografiar o filmar tiene que distribuirse de acuerdo a un conjunto de convenciones y principios. Tanto con una cámara de fotografía como con una de video o de cine, los principios son los mismos en el momento del encuadre. Principios que a su vez provienen de la pintura. Todo aquello que queda «dentro del límite del lente de la cámara» le podemos llamar simplemente «cuadro» (aunque se trate en realidad de un rectángulo). No vamos a entrar en detalle para explicar todo lo relacionado con las «secciones áureas», bastará con decir que «dentro del cuadro cinematográfico, los elementos interiores estarán dispuestos en relación al rectángulo de la pantalla, sin permitir desequilibrios. Habrá, por lo tanto, ciertos elementos o sujetos que equilibran la compo-

sición, con respecto al supuesto mayor peso que significa el sujeto o punto de interés» (Sánchez, 1970, pág. 69). Es decir, la distribución de los elementos que se vayan a fotografiar o filmar depende de ciertas convenciones estéticas y principios de «composición». Dicha distribución tiene que hacerse en relación con la convención de trazar dos líneas paralelas al interior del rectángulo de forma horizontal y vertical para obtener el siguiente resultado:

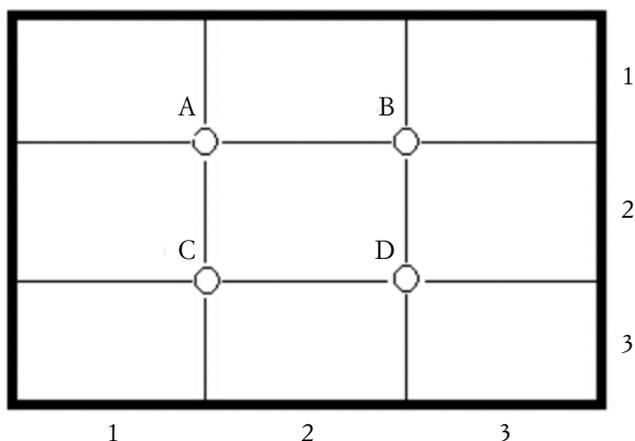


IMAGEN 3. «En composición fotográfica se llegó al uso corriente de los tercios de cada lado, por estimarse muy difícil medir con minuciosa exactitud la proporción áurea [...] De este modo, tanto en tratados de fotografía como en el trabajo de filmación se indican los tercios como referencia composicional» (Sánchez, 1970, 77).

Hoy en día hasta la mayoría de las cámaras digitales e incluso las de algunos «teléfonos inteligentes» cuentan con una función que permite desplegar, de manera automática, la cuadrícula para lograr un buen encuadre aunque la mayoría de los usuarios no tenga idea de para qué sirve dicha cuadrícula. En la imagen anterior se puede apreciar la existencia de cuatro «puntos fuertes» (A, B, C y D), esenciales para distribuir los elementos que se vayan a filmar o fotografiar. Y nueve pequeños rectángulos resultado del trazado de dos líneas paralelas horizontales y dos verticales. Conocidos también como «tercios» (tres tercios horizontales y tres tercios verticales).

2.1.1. Los horizontes

Producto del trazado de las líneas paralelas horizontales dentro del rectángulo se obtienen dos horizontes. Uno «superior» y otro «inferior», los cuales son esenciales para distribuir los elementos dentro del rectángulo. «En todo paisaje donde aparezca el horizonte, se procurará que este ocupe el tercio superior o inferior. Se evitará, por lo tanto, que divida el cuadro en dos partes iguales» (Sánchez, 1970,

pág. 79). Las fotografías de los atardeceres, típicamente sitúan al horizonte dividiendo el rectángulo en dos partes iguales. Situación de debe de evitarse. Lo recomendable es que el horizonte del «entorno» coincida con el horizonte superior o inferior, dependiendo de aquello a lo que va a otorgarse importancia.



IMAGEN 4. En esta secuencia de imágenes, de izquierda a derecha, podemos apreciar, primero, la fotografía «típica» de un atardecer donde el horizonte del entorno divide el rectángulo en dos partes iguales, imágenes que debemos evitar. En la siguiente imagen el horizonte del entorno coincide con el horizonte inferior del rectángulo (otorgándole prioridad al cielo), y en la imagen siguiente el horizonte del entorno coincide con al horizonte superior (otorgándole prioridad al mar).

En el momento de documentar a través de las imágenes es pertinente no solo priorizar la calidad de la información que se vaya a registrar sino, también, su condición estética. Es igual de importante. «En el cine hablamos de la *regla de los tercios* La pantalla se divide en tres partes iguales, horizontal y verticalmente. Las dos líneas que dividen la pantalla funcionan como línea de composición, la pantalla tendrá un equilibrio de un tercio/dos tercios, justamente la composición balanceada clásica» (Bernstein, 1994, pág. 391).

2.1.2. Los puntos fuertes

En el momento del encuadre, los «puntos fuertes» son importantes en materia de composición en tanto que son las guías que permiten situar los «objetos» que se vayan a fotografiar o filmar. Es recomendable hacer coincidir los objetos con los «puntos fuertes». «La ubicación del sujeto en uno de estos 4 puntos fuertes dependerá del asunto por componer» (Sánchez, 1970, pág. 77).

2.1.3. Las diagonales

Existen diversas posibilidades de encuadrar, aquí solo se muestran algunas, quizás las más socorridas. Otra de ellas es el uso de las diagonales, que «son el recurso más importante en cuanto a la ruptura de la monotonía que producen las líneas paralelas al marco [...] también pueden ser monótonas cuando producen cruces simétricos en el centro y aun cuando cortan el cuadro de vértice a vértice» (Sánchez, 1970, pág. 80).



IMAGEN 5. En este fotograma de la célebre película de Psicosis de A. Hitchcock se puede apreciar la distribución de los elementos de acuerdo con los puntos fuertes.

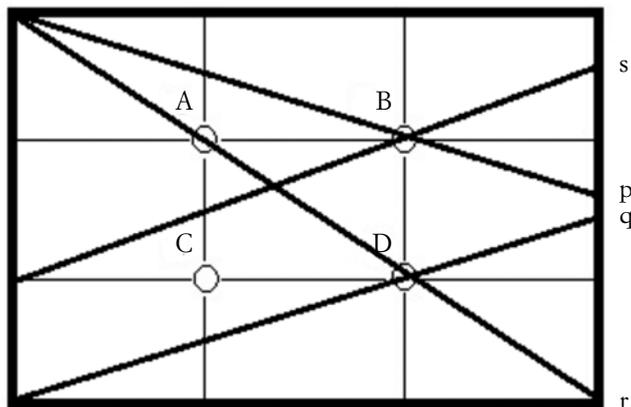


IMAGEN 6. Son cuatro las diagonales que se muestran en esta imagen. La diagonal «p» nace en uno de los vértices del rectángulo y cruza por el punto fuerte B. La diagonal «r» también nace en uno de los vértices del rectángulo y atraviesa por los puntos fuertes A y D. La diagonal «q» nace en uno de los vértices del rectángulo y cruza por el punto fuerte D. La diagonal «s» nace en el vértice del horizonte inferior y la vertical del marco y cruza por el punto fuerte B.

Existen muchas más posibilidades para trazar diagonales dentro del rectángulo y la distribución de los elementos dependerá de aquello que se vaya, nuevamente, a fotografiar o filmar.

2.2. Los planos, «escala de planos» o «tamaños de cuadro»

Es importante comprender una idea básica y esta es que la documentación a través de las imágenes implica la «traducción» de una realidad de tres dimensiones a una de dos. Es la transformación de la realidad «tal y como la conocemos» a una realidad de dos dimensiones. Y esto tiene sus debidas implicaciones en el momento del registro. Es común pues que se confundan «planos» con «profundidad de campo». Es un error hablar de «primer plano», «segundo plano», «tercer plano», etc. El manejo de la «profundidad de campo» permite destacar algún elemento de aquello que se filma o se fotografía. Y esto tiene que ver con el enfoque. «Se conoce como *profundidad de campo* al espacio dentro del cual todos los elementos están suficientemente enfocados para proporcionar una imagen correcta. Dicho de otra manera, es el espacio comprendido entre el elemento más cercano a la cámara y el más alejado que aparecen con nitidez en la pantalla, enfocando a una distancia determinada» (Vidal, 1990, pág. 98).

Una vez que se ha insistido en que es un desatino confundir «planos» con «profundidad de campo», podríamos preguntarnos ¿de qué hablamos cuando decimos «planos»? Y entraremos en otra complicación en tanto que es un terreno un tanto resbaloso ya que «la escala de planos, su nomenclatura y sus diversas interpretaciones, es todavía muy arbitraria. Se puede afirmar que cada grupo de cinematografistas adopta sus propios términos. Los que se inician en el oficio sienten enojo por esta vaguedad de los términos, sobre todo cuando tratan de comparar entre sí las escalas de planos que aparecen en tratados manuales, en una lengua o en otra, en la lengua original y en sus traducciones» (Sánchez, 1970, pág. 86). Frente a esta «dificultad» y solo para ilustrar a qué se hace referencia cuando se habla de planos, se seguirán estas convenciones (Sánchez, 1970, pág. 87):

LS	Long Shot	La cámara capta todo el escenario o ambiente donde se va a llevar a cabo la «acción»
MLS	Medium Long Shot	La cámara capta a una o más personas siempre de cuerpo entero
MS	Medium Shot	La cámara capta a las personas cortando sus piernas de las rodillas hacia arriba, este plano también es conocido como Plano Americano
MCU	Medium Close Up	La cámara capta a las personas de la cintura hasta la cabeza



IMAGEN 7. En la imagen superior no se destaca ninguno de los objetos. Gracias a la relación que hemos establecido con las imágenes y al hecho de que podemos distinguir entre figura, forma y fondo, podríamos deducir que la estatua barbada estaba más cerca al lente de la cámara que la estatua de la mujer de la túnica blanca. En la imagen intermedia, gracias a la profundidad de campo, es evidente que el elemento que se destaca es el representado con mayor nitidez, la estatua del hombre barbado. Y, en la imagen inferior, en vez de destacar la estatua del hombre barbado se destaca la de la mujer de la túnica blanca. Profundidad de campo y planos no son la misma cosa. En las tres imágenes el plano es exactamente el mismo. Lo que cambia es, precisamente, la profundidad de campo, pero jamás cambian los planos. No hay «primer», «segundo» ni «tercer» plano, como muchos suponen.

CU	Close Up	La cámara capta a las personas desde el pecho o los hombros hasta la cabeza
BCU	Big Close Up	La cámara capta una parte del rostro, también conocido como Extreme Close Up

2.3. Las zonas de cuadro

Quizás no sea ocioso decir que la forma en que vemos el mundo, no se parece del todo a lo que registra cualquier cámara. Nuestra visión difícilmente se ajusta a un rectángulo, tal como lo hemos visto. Por lo que es preciso señalar que tanto el famoso rectángulo como las divisiones que podamos hacer dentro de él son artificiales. Es decir, responden a determinadas convenciones culturales que, se supone, se ajustan a un conjunto de criterios estéticos. Esta «toma de conciencia» es más que un simple ejercicio de reflexión. Permite saber que no solo es importante el *qué* registramos sino *cómo* lo registramos y cuáles son los criterios que utilizamos para hacerlo. Dividir el rectángulo en una rejilla de 3 × 3 permite contar con tres tercios «naturales» en los cuales, cómodamente, uno puede situar a sus «personajes». Cuando se filma o se fotografía, es necesario tener en cuenta qué «zona de cuadro» se le asigna a cada personaje. Es conveniente estar atento de dicha situación y no dejarlo al azar o cambiarlo de forma no intencional. Aparte de la «división natural» que se obtiene al trazar líneas paralelas y equidistantes del marco del rectángulo, se puede hacer otra división (igual de artificial que la anterior), trazando simplemente una sola línea vertical que sea paralela al rectángulo y divida al rectángulo en dos partes de manera simétrica. Esto nos dará como resultado dos «zonas de cuadro», la izquierda y la derecha. Cuando se realizan entrevistas donde solo aparece una persona, esta división resulta útil. El error más común que se comete es filmar o fotografiar al «personaje» (el entrevistado), situándolo justo en el punto medio del rectángulo (otra situación que se debería evitar). Esta es la típica «toma de noticiero»: de frente y en medio del rectángulo (casi siempre recurriendo a un MCU).

¿Qué se debe de cuidar y cómo debe de hacerse? Es importante situar al «personaje» (entrevistado, por ejemplo), en alguna zona de cuadro (izquierda o derecha), y cuidar que después de un corte, no aparezca en la otra zona de cuadro. También es pertinente evitar que la nariz del «personaje» no cruce esa línea imaginaria que divide al rectángulo en dos mitades y que la nariz tampoco salga del «globo de la cara» a menos que se le fotografíe o filme totalmente de perfil.

«Aunque los *close-ups* son composiciones que encuadran un rostro solo, es importante no colocarlos absolutamente centrados [...] Aún en los primeros planos, cada personaje debe conservar su propia zona, la derecha o la izquierda [...] Nunca, por lo tanto, un rostro se *traslapará* sobre el otro rostro del sujeto» (Sánchez, 1970, pág. 141).

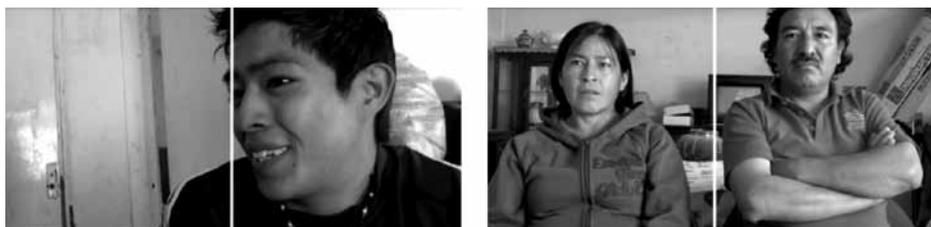


IMAGEN 8. En estas dos imágenes se aprecia una división que parte el rectángulo en dos mitades, estableciendo así dos «zonas de cuadro». En la imagen de la izquierda el «personaje» (el entrevistado), está situado en la zona derecha del cuadro, su nariz está casi en el límite de la línea imaginaria que divide el rectángulo y no excede el «globo de la cara». Su posicionamiento en la «zona derecha» del cuadro no es azarosa en tanto que su disposición corporal y su mirada están orientadas hacia la izquierda (es decir, hacia la otra «zona de cuadro»), de acuerdo como lo está viendo el espectador. En la imagen de la derecha cada personaje tiene su propia «zona de cuadro». Este recurso puede utilizarse cuando se realiza una entrevista a dos personas y no a una sola como en el caso de la imagen de la izquierda.

2.4. Los ángulos de cámara

En un sentido muy estricto, solo existen cuatro ángulos de cámara. Y «se refiere al ángulo que se establece entre la cámara y el sujeto u objeto» (Rivas, 2010, 262), que se vaya a filmar o fotografiar.

- a) Cenital: cuando la cámara se posiciona sobre el objeto o «personaje» que se pretenda filmar o fotografiar en una línea vertical. Logrando una perpendicular en relación con el piso.
- b) Picada: cuando la cámara se posiciona en un ángulo por encima del objeto o «personaje» que se pretenda filmar o fotografiar sin alcanzar el cenit, pero sin colocarla «debajo» del objeto o «personaje» con relación a una línea horizontal que se definiría si tuviésemos al objeto o el «personaje» justo frente a nosotros.
- c) Normal o «a nivel»: cuando la cámara se posiciona al nivel de los ojos del observador.
- d) Contrapicada: cuando la cámara se posiciona en un ángulo por debajo del objeto o «personaje» que se pretenda filmar o fotografiar sin alcanzar el nadir, pero sin colocarla por «encima» del objeto o «personaje» con relación a una línea horizontal que se definiría si tuviésemos al objeto o el «personaje» justo frente a nosotros.

No obstante, también podemos toparnos con algunas otras posibilidades. Si colocamos la cámara justo debajo del objeto construyendo una línea vertical, obtendríamos una perspectiva totalmente opuesta a la cenital (*nadir*). Si estando frente al objeto o al «personaje» que se pretenda filmar o fotografiar inclinamos hacia la derecha o hacia la izquierda la cámara, obtendremos una perspectiva *oblicua*. Es pertinente que cada ángulo de cámara se utiliza con

determinados fines estéticos. La toma contrapicada, por ejemplo, propicia que lo filmado o lo fotografiado se vea engrandecido. Como recurso visual, permite «magnificar» objetos o personas. Por el contrario, un ángulo picado nos permitiría mostrar a alguien empequeñecido o disminuido. Una toma oblicua podría utilizarse para simular que alguien no mira la realidad como los demás ya sea porque consumió alguna sustancia que alteró su percepción o que tiene un «trastorno» relacionado con su percepción.

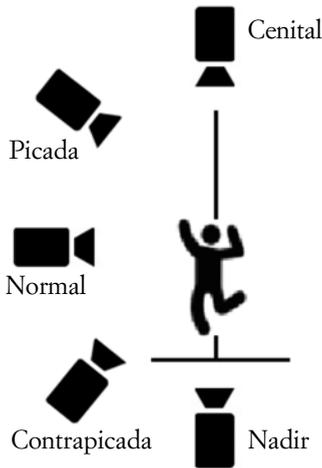


IMAGEN 9. Los ángulos de cámara establecen una relación con el objeto o el «personaje» que se pretenda fotografiar o filmar. Cada ángulo tiene un «valor estético» y sería recomendable tener presentes dichas «convenciones» en el momento de documentar a través de las imágenes.

A continuación podremos observar dos imágenes donde se colocaron las cámaras en dos ángulos distintos y se obtuvieron dos resultados diferentes.



IMAGEN 10. En la imagen de la izquierda se posicionó la cámara en un ángulo picado y en la de la derecha se recurrió a la utilización de un ángulo contrapicado. Los resultados estéticos son, a todas luces, distintos.

2.5. *Las plantillas*

Antes de seguir adelante es necesario centrarnos en un elemento de representación del trabajo de documentación a través de las imágenes. Y tiene que ver con lo que se conoce como «las plantillas». Las plantillas nos permiten organizar el proceso de documentación en tanto que en ellas podemos representar los emplazamientos de cámara, los movimientos de los objetos o los «personajes» (en su caso), así como identificar «ejes de acción» y «ejes ópticos» para no afectar la «continuidad de movimiento», como lo veremos más adelante. Una plantilla es una representación «del *set* visto desde arriba, como si se tratara de un plano arquitectónico. Sirve para identificar la relación que existe entre el sujeto, la cámara, las trayectorias y la geografía espacial. El *set* se dibuja a escala y se colocan símbolos que identifiquen los elementos. La plantilla se realiza por cada cambio de *set*, o bien en cada cambio de secuencia» (Rivas, 2010, pág. 271). Es bastante recomendable que de manera previa a la filmación o la realización de las fotografías, el investigador y su equipo conozcan el «escenario» donde tendrá lugar la «documentación visual». En este sentido sería importante realizar un trabajo de exploración previo al sitio de la documentación con la finalidad de imaginar los distintos emplazamientos de las cámaras no solo para ganar tiempo el día de la documentación sino también con el objetivo de organizar con mayor precisión las tareas que se tendrán que realizar en campo. Los símbolos que se colocan en las plantillas tienen que ser lo suficientemente «familiares» al equipo de investigación para que cualquiera de los integrantes pudiese «descifrarlos» en caso de que alguien se retrasara o no pudiera asistir el día del «levantamiento» de los «datos visuales». Los ejemplos de las plantillas se ofrecerán de manera posterior a la explicación de lo que son el «eje óptico» y el «eje de acción», contenidos en el siguiente apartado.

2.6. *El «eje óptico» y el «eje de acción»*

El «eje óptico» es una «línea imaginaria» que podríamos trazar desde el centro del lente de la cámara de manera vertical hacia adelante. El «eje de acción» es la línea del recorrido del «personaje» o el objeto que se vaya a filmar. A veces, el eje de acción y el eje óptico coinciden, pero esto no ocurre siempre. El reconocimiento del «eje de acción» es fundamental para planificar los emplazamientos de cámara en tanto que es recomendable respetar la convención de «no saltar el eje de acción» para evitar romper con la continuidad de movimiento.

Un simple método para establecer y mantener la dirección de recorrido es el uso del eje de acción. El sujeto del recorrido puede ser considerado como una línea en un mapa [...] Esta línea de recorrido es el eje de acción. Si

todas las posiciones de cámara están ubicadas a un lado de esta línea, la dirección de recorrido de mantendrá constante a través de una serie de planos, no importa cuál sea el ángulo de cámara (Mascelli, 1990, pág. 64).

Es recomendable que los emplazamientos de cámara se realicen trazando semicírculos sin saltar el «eje de acción» para evitar «errores» que serán evidentes cuando se mire el resultado en la pantalla.

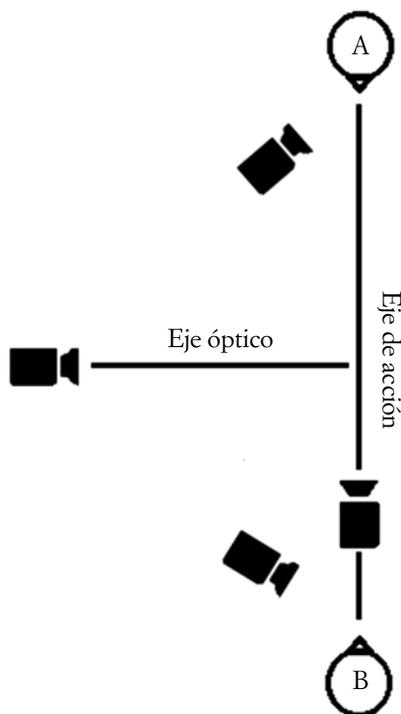


IMAGEN 11. En esta plantilla podemos apreciar cómo el «eje óptico» y el «eje de acción» son perpendiculares y todos los emplazamientos de cámara están hacia el lado izquierdo tomando en cuenta que el «eje de acción» es determinante para que estos se definan de ese modo. El emplazamiento de cámara puede ocurrir, incluso, sobre el «eje de acción», pero no más allá de este último.

A estas alturas ya podrá haber surgido la pregunta de ¿por qué no es pertinente «saltar» el «eje de acción» con un emplazamiento de cámara? La respuesta es demasiado sencilla. De acuerdo con la imagen anterior, si emplazáramos una cámara del lado derecho del eje de acción y la pusiéramos a filmar, suponiendo que el «personaje A» se desplazara hacia el «personaje B», el resultado final que veríamos en pantalla sería un tanto simpático pues primero lo veríamos moverse de izquierda a derecha y después de derecha a izquierda (como si regresara una vez que ya ha pasado frente a nuestras narices). Las plantillas ayu-

dan al investigador-director a no cometer este tipo de «errores visuales». «Una de las primeras leyes que se descubrieron es que si cruzamos esa línea imaginaria estaríamos cometiendo un error visual» (Polverino, 2007, pág. 117).

En una situación de entrevista que se pretenda grabar, donde entrevistador y entrevistado queden «cara a cara», uno frente al otro, donde ni siquiera se van a mover porque solo van a charlar cómodamente desde sus sillas, es necesario resolver algunas cuestiones básicas como los emplazamientos de la(s) cámara(s) y los encuadres (ya no se diga la iluminación). No se trata solo de montar la cámara en un trípode y encenderla hasta que los «personajes» terminen de conversar. Aunque los «personajes» (entrevistador y entrevistado), no se muevan, podemos considerar que sus miradas definen el «eje de acción» y a partir de este es que se puede realizar una planificación para emplazar la(s) cámara(s) en el momento de la entrevista.

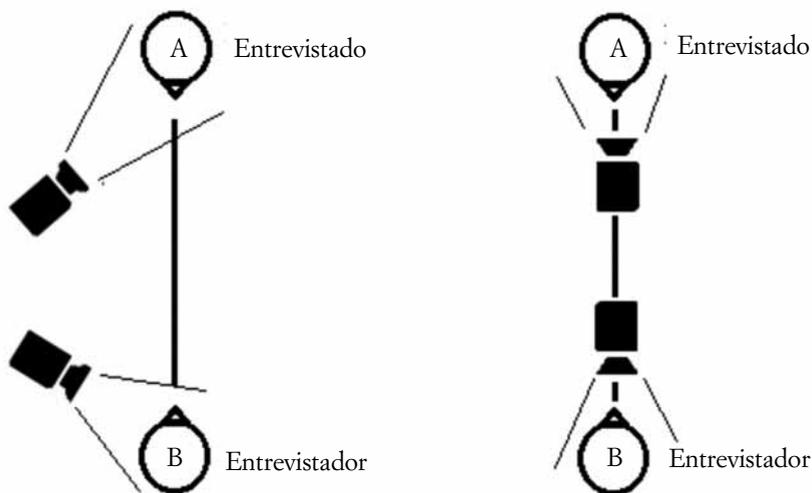


IMAGEN 12. Aquí tenemos dos posibilidades de emplazamiento de cámara(s) en una situación de entrevista donde el «eje de acción» está definido por la disposición corporal de los «personajes» y de sus miradas. El «recurso convencional» del plano-contraplano está ilustrado en la imagen del lado izquierdo. La cámara se emplaza, en este caso, del lado izquierdo de los «personajes» sin «saltar» el «eje de acción». No obstante, existe otra posibilidad que es la que está ilustrada en la imagen del lado derecho donde se emplaza la cámara sobre el eje de acción haciendo coincidir el «eje óptico» y brinda al espectador la posibilidad de mirar al entrevistado tal y como lo miraría el entrevistador y viceversa. Emplazando la cámara de tal modo que «eje de acción» y «eje óptico» se tendría como resultado un punto de vista subjetivo: del entrevistado y del entrevistador.

El «esquema convencional», digamos, «no representa a ningún personaje desde el punto de vista óptico del otro» (Bordwell, 1985, pág. 110). Utilizando este modelo tradicional de plano-contraplano, si se tiene solo una cámara, sería recomendable grabar primero las respuestas del entrevistado para, poste-

riormente, proceder a grabar las preguntas del entrevistador y, finalmente, tener una edición donde el entrevistador pregunta, el entrevistado responde y así sucesivamente. No obstante, existen otras posibilidades de emplazar la(s) cámara(s) y lograr así otras tomas. Es decir, se puede(n) colocar la(s) cámara(s) sobre el «eje de acción», generando dos «ejes ópticos», lo que «es una variante excepcional del plano/contraplano, puesto que coloca cada posición de cámara exactamente en el eje de 180 grados; esto es convencional para una planificación de punto de vista subjetivo» (Bordwell, 1985, pág. 110).

¿Qué sucedería si la cámara se emplaza, primero, de un lado del «eje de acción» y después del lado opuesto? Imagínelo y trate de responder.

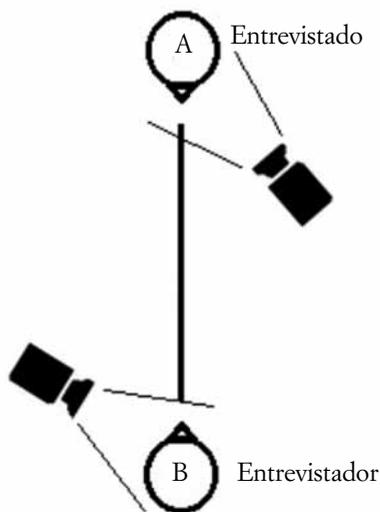


IMAGEN 13. Estos emplazamientos de cámara, en una situación de entrevista, por ejemplo, son los que NO SERÍA RECOMENDABLE REALIZAR. ¿Por qué? Por una sencilla razón: los «personajes» aparecerían en la misma zona de cuadro si se realizó un buen encuadre situándolos no más allá de la mitad del rectángulo. Y aparecerían mirando hacia el mismo lado.

¿Atinó a la respuesta? En efecto, los «personajes» aparecerían en la misma «zona de cuadro» (en caso de haber realizado un encuadre siguiendo las recomendaciones anteriormente mencionadas), pero sobre todo los «personajes» aparecerían mirando hacia la misma dirección en la pantalla. Es por ello que no es recomendable «saltar» el «eje de acción».

2.7. Relaciones de movimiento y movimientos de cámara

Hasta ahora solo se han planteado posibilidades donde la cámara no desempeña un «papel activo» y solo se comporta como una entidad «pasiva», es

decir, no se mueve. Una de las diferencias entre fotografía y cine o entre fotografía y video es precisamente que la cámara fotográfica no tiene la posibilidad de registrar movimiento. Quizás no esté demás señalar que hoy en día las muchas cámaras digitales tienen ambas posibilidades, pero una cosa es fotografiar y otra filmar. Fotografiar implica obtener imágenes fijas y filmar implica obtener imágenes en movimiento. Son dos procesos de «documentación visual» distintos que, en buena medida, responden a muchos principios comunes en materia de registro y composición. No obstante «la representación del fenómeno del movimiento es profundamente diferente» (Moles, 1981, pág. 154). Es diferente en tanto que se es posible establecer distintas relaciones entre el objeto o el «personaje» y la cámara en el momento del registro. Debemos recordar que «la imagen fotográfica, esa invención insólita que hubiera podido desconcertar o inquietar, se introduce muy temprano y se impone muy rápidamente (entre 1905 y 1914) porque viene a llenar funciones que preexistían a su aparición: la solemnización y la eternización de un tiempo importante de la vida colectiva» (Bourdieu, 1965, pág. 39). Hoy en día, los usos de la fotografía son extremadamente diversos, se despliegan en un continuo que va desde el entretenimiento, pasando por el arte, la publicidad y la propaganda (solo por mencionar algunos ejemplos), hasta llegar a la investigación científica. A diferencia de ello,

la fecha elegida para la presentación del cinematógrafo [invento de los hermanos Auguste y Louis Lumière] fue el 28 de diciembre de 1895 [...] Apareció, ante los atónitos ojos de los espectadores, la plaza Bellecour, de Lyon, con sus transeúntes y sus carruajes moviéndose. Los espectadores quedaron petrificados [...] No fue la salida de una fábrica o la llegada de un tren lo que llamó la atención de los espectadores —pues eran cosas vistas mil veces y bastaba con acudir a la fábrica o a la estación a contemplarlas— sino sus *imágenes*, sus fidelísimas reproducciones gráficas que, aunque reducidas a las dos dimensiones de la pantalla, conservaban su movimiento real (Gubern, 2006, págs. 23-24).

En términos de esta relación que se puede establecer entre la cámara de video o de cine con el «objeto» o el «personaje» existen cuatro posibilidades:

RELACIONES DE MOVIMIENTO		OBJETO O PERSONAJE	
		SÍ	NO
Cámara	SÍ	✓	✓
	NO	✓	*

IMAGEN 14. En esta tabla se pueden apreciar las posibles «relaciones de movimiento» entre la cámara y el objeto. Una de las cuatro celdas está marcada con un asterisco (*) en tanto que se trata de una situación especial donde en realidad no hay movimiento de ninguna de las dos partes, pero se trata, de cualquier modo, de una relación entre la cámara y el objeto. A pesar de no haber movimiento, la filmación nos vuelve sensibles al «paso del tiempo» donde, aparentemente, no pasa nada. Para ello se puede jugar con la imaginación: la sala de una casa vieja con muebles antiguos, un ventanal por donde entran los rayos del sol por la mañana. La cámara registrando toda esa «quietud» durante diecisiete segundos.

La relación marcada con un asterisco (*), en realidad no implica movimiento de la cámara ni del objeto o «personaje», no obstante es una relación entre ambas partes.

El cine, en sus comienzos, ¿no estaba forzado a imitar la percepción natural? Más aún, ¿cuál era la situación del cine al principio? Por un lado, la toma era fija, y en consecuencia el plano era espacial y formalmente inmóvil; por el otro, el aparato de tomar vistas se confundía con el aparato de proyección, dotado de un tiempo uniforme abstracto. La evolución del cine, la conquista de su propia esencia u originalidad será llevada a cabo por el montaje, la cámara móvil y la emancipación de una toma que se separa de la proyección. Entonces el plano deja de ser una categoría espacial para volverse temporal; y el corte será un corte móvil en vez de inmóvil (Deleuze, 1983, pág. 16).

En términos generales, los movimientos de la cámara pueden dividirse en dos tipos: paneos y *travellings*.

Por paneo se puede entender «al movimiento de giro horizontal de la cámara sobre su eje vertical. Para ello, la cámara puede estar apoyada sobre un trípode o ser sostenida a mano» (Vidal, 1990, pág. 143). El paneo permite dar seguimiento a una acción, describir o reconocer un escenario que no puede abarcarse con una toma fija. Los paneos pueden ser de muchos tipos: de seguimiento (cuando la cámara sigue a un objeto o «personaje» que se desplaza de un punto a otro en el «escenario»); de reconocimiento (cuando se utiliza como recurso para «mostrar» el «escenario» al espectador); intermedio (cuando la cámara se mueve, pero de pronto se detiene con la finalidad de causar cierta expectativa); barrido (cuando la cámara se mueve rápidamente sin permitirle al espectador reconocer todos los elementos presentes en el «escenario» mientras se cambia rápidamente el «centro de atención»); descendente (también conocido como *tilt down*, cuando la cámara se mueve de arriba hacia abajo); o ascendente (conocido como *tilt up*, cuando la cámara se mueve de abajo hacia arriba); balanceo (cuando la cámara se mueve de manera semicircular); etc. Es importante tener en claro que los paneos se pueden combinar.

Por *travelling* se puede entender el desplazamiento de la cámara de un lugar a otro. Dicho desplazamiento puede realizarlo una persona o se puede realizar situando la cámara «sobre algún tipo de elemento móvil, como un carretón, un automóvil, una silla de ruedas, etc.» (Vidal, 1990, pág. 166). Tiene un valor expresivo y narrativo en tanto que permite a los espectadores experimentar una «sensación» de trasladarse de un sitio a otro simulando una especie de «acompañamiento». Son de varios tipos también: de acercamiento (cuando la cámara se acerca a un objeto o «personaje»); de alejamiento (cuando la cámara se aleja de un objeto o «personaje»); circular (cuando la cámara rodea al objeto o «personaje»); lateral (cuando la cámara «acompaña» al objeto o «personaje» moviéndose simultáneamente por el costado izquierdo o derecho); de seguimiento (cuando la cámara «acompaña» al objeto o «personaje» moviéndose simultáneamente, pero situándose delante o detrás del mismo); ascendente (cuando la cámara se desplaza de abajo hacia arriba, por ejemplo en una grúa o un elevador); descendente (cuando la cámara se despla-

za de arriba hacia abajo, por ejemplo en una grúa o un elevador); etc. Es importante señalar que los *travellings* se pueden combinar.

Y también es importante destacar que el *zoom* no es precisamente ni un movimiento ni un desplazamiento de la cámara, pero tiene su valor estético en tanto que puede ofrecer detalles del objeto o «personaje» (si es de acercamiento se llama *zoom in*), o puede alejarnos de la situación u objeto o «personaje» (si es de alejamiento se llama *zoom out*). El manejo del *zoom* de la cámara puede combinarse, por ejemplo, con un *travelling* y se pueden lograr efectos interesantes si se combina un *zoom in* con un *travelling* de alejamiento o viceversa. Es recomendable experimentar con las posibilidades que ofrecen las técnicas de registro sin perder de vista, claro está, el valor estético de todas ellas.

Es casi obvio que las posibilidades de documentación y registro con una cámara no se agotan en este breve inventario de consideraciones teóricas y técnicas para producir «datos visuales». No obstante, una vez que se ha dado revista a este conjunto de «consideraciones básicas» el investigador puede considerar que cuenta ya con las bases para comenzar a documentar y a producir sus propios datos visuales. Es casi obvio también que después de la revisión de estas consideraciones básicas a la puesta en práctica y perfeccionamiento en el manejo de la técnica hay todavía un gran reto. Es importante practicar. En estas consideraciones básicas, por ejemplo, no se han tocado aspectos como la iluminación, el sonido, la continuidad, la edición, la postproducción o la elaboración de guiones. Por lo que es importante que el investigador tenga en claro lo esencial que es acercarse mucho más a los ámbitos de la fotografía y el cine. Y entender que tanto la fotografía como el cine no son solo formas de entretenimiento o de expresión artísticas sino poderosas herramientas de investigación. Recordemos que «las películas con trucajes no fueron la especialidad de los Lumière, que veían sobre todo en el cine un instrumento de investigación científica» (Gubern, 2006, pág. 27). Leer y comprender todas estas cuestiones es relativamente sencillo en comparación con lo que implica tomar la cámara y salir a campo a documentar testimonios sobre «situaciones reales» en «escenarios reales» con «personas reales». No es lo mismo, y esto hay que dejarlo bien claro, aplicar cuestionarios donde se les pregunte a las personas si han consumido alguna sustancia ilegal como la marihuana o la cocaína alguna vez en su vida, que lograr entrar con una cámara en mano a filmar o fotografiar los sitios en donde se vende y se consume cocaína o heroína. Hay mucha diferencia entre un tipo de investigación y otro. Una es menos peligrosa que otra. No hay que decir cuál, es fácil deducirlo. No es lo mismo revisar las cifras sobre la explotación sexual en una oficina de gobierno que salir a las calles y filmar entrevistas con las trabajadoras del sexo a unos metros de los «padrotes». Hay que dejarlo bien claro, no es lo mismo investigar con cámara que con una tabla aplicando cuestionarios. El traje y la corbata no se llevan bien con la cámara.

3. ALGUNOS CONCEPTOS BÁSICOS PARA «ANALIZAR» IMÁGENES

Antes de seguir adelante sería recomendable hacer un señalamiento y este tiene que ver con una práctica (podríamos decir un vicio más bien), bastante extendida en el ámbito de la psicología en general. Y es algo a lo que podríamos denominar el fenómeno de «ver películas» en clase. Es una práctica «muy» universitaria¹ que los profesores en vez de dar clase o dictar cátedra obliguen —literalmente a sus estudiantes a ver una película que, de acuerdo con sus criterios de selectividad (que jamás revelan, por supuesto), sea provechosa para alcanzar los fines del curso o de la asignatura que imparten. «Ver películas» en clase se ha convertido en una parte casi «natural» de la vida universitaria. Ir a la universidad y no haber visto una película en una clase con los compañeros de generación es casi como no haber asistido a la universidad. Y seguramente muchos estudiantes deben disfrutarlo más que escuchar a algunos de sus profesores. Si se estudia cine y los profesores no lo obligan a ver películas, se podría protestar. Y en este sentido es pertinente preguntarnos ¿por qué los estudiantes que no hacen una carrera de cine tendrían que «ver películas» como parte de su formación? «Ver películas» se ha convertido en una práctica incuestionada de la cual no se conoce mucho acerca de su efectividad en la formación profesional. Seguramente es un recurso de muchos profesores que «no preparan clase». O un recurso de los profesores ingenuos que, al cautivarse con una película, deben suponer erróneamente que «todos sus estudiantes deben de verla» (y por ello los obligan a verla). Por ello es pertinente preguntarse ¿qué ideas o suposiciones motivan a los profesores para programar, como parte de las actividades de sus cursos, «ver películas» con los estudiantes? ¿Es realmente provechoso que los estudiantes «vean películas» con sus compañeros de clase?

Nadie niega que «ver cine» sea una actividad cultural que permita hacer de la formación estudiantil algo más sólido en ciertas circunstancias. Pero ver *Psicosis* (1960), esa estupenda realización del gran maestro de la cinematografía Alfred Hitchcock, le permite a los espectadores, por ejemplo, aprender de cine y no de psicología. ¿Por qué entonces los profesores de psicología, insisten en obligar a sus estudiantes a ver *Psicosis* u otras películas que consideren provechosas para su formación universitaria? Es cierto que Hitchcock era un maestro de la cinematografía y del *suspense*, uno de los más grandes de la historia del cine, pero no de la psicología. ¿Por qué entonces los profesores de

¹ Bajo el simpático título de: «10 películas que todo estudiante de psicología y psicólogo tiene que ver», el sitio de internet *docsity*, el 19 de mayo de 2014, recomendó diez filmes imperdibles cuyos títulos fueron: *Instinto* (*Instinct*, 1999); *Memento* (*Memento*, 2000); *Naranja Mecánica* (*A clockwork orange*, 1971); *La isla siniestra* (*Shutter Island*, 2010); *Atrapado y sin salida* (*One flew over the cuckoo's Nest*, 1975); *Inocencia Interrumpida* (*Interrupted*, 1999); *El silencio de los inocentes* (*The silence of the lambs*, 1991); *Psicosis* (*Psycho*, 1960); *Taxi Driver* (1976); y *K-Pax* (2001). Para mayores detalles visitar: <http://es.docsity.com/noticias/vida-del-estudiante/10-peliculas-todo-estudiante-de-psicologia-psicologo-tiene-ver/#sthash.fcxnvHTG.dpuf>

psicología o áreas afines buscan elementos de psicología en una gran realización de la cinematografía? Sería como buscar los principios del «montaje» en algún libraco de Freud. Resulta cómica dicha situación, sobre todo porque no se puede saber si los profesores que exhiben Psicosis a sus estudiantes estén al tanto de que la película es una adaptación que hizo Hitchcock de la novela *Psycho* de Robert Bloch (1959). Dicha novela, a su vez, estuvo inspirada en los crímenes del también famoso asesino en serie Edward Theodore Gein, mejor conocido como Ed Gein. ¿No deberían los profesores de psicología estar analizando con sus alumnos «el caso Ed Gein» en vez de estar viendo una película como Psicosis? «Ver películas» sin un dispositivo metodológico² preciso ni un conjunto de conceptos³ que guíen el análisis de dichos documentos sería muy parecido a mirar nubes y encontrarles parecido con objetos o personas, reales o imaginarios. Procediendo sin técnicas ni conceptos es muy probable que las personas terminen viendo lo que quieran ver. Y en ese nivel será sencillo confundir «trastorno mental» con «actuación», por ejemplo. Resultarán indistinguibles.

Esos despistados profesores que consideran a las «actuaciones» como casos de la vida real han sido persuadidos (por no decir engañados), por la «magia del cine», tal y como los primeros espectadores que asistían a las funciones de los hermanos Lumière y que, para «evitar» que la locomotora de la pantalla no los arrollara, asustados se movían de sus asientos. Esos profesores han sido «engañados» de la misma forma en que aquellas personas que asisten a una función de cine en 3D insisten en intentar «tocar», inútilmente, los objetos o los personajes de la película con sus manos. Cualquiera que haya asistido a una

² En torno al tema del análisis cinematográfico existe una infinidad de materiales propios de la investigación en cinematografía. El análisis de un film exige no solo el gusto por el cine sino planificar diversas estrategias para poder trabajar con él. Difícilmente se puede decir algo de una película sin saber si se le está comprendiendo como objeto, como lugar de representación, como momento de narración, como unidad comunicativa, etc. Una película, por ejemplo, puede ser analizada, en definitiva, como un texto (Casetti y di Chio, 1990).

³ Diversas han sido las aproximaciones al Cine. Para poder discutir el Cine, es necesario realizar un conjunto de posicionamientos en torno a él. ¿Cómo se va a entender el Cine? (Caparrós, 1997, pág. 13), es una pregunta obligada, sin lugar a duda, para poder decir algo de él. Es decir, si al Cine se le concibe como arte las dimensiones analíticas de su discusión serán unas muy precisas. Totalmente distintas a las que se establecerían si se responde que es un 'espectáculo y una industria'. O un medio de 'comunicación social' o un 'lenguaje'. Estas distinciones elementales y necesarias, pasan desapercibidas y parecen insulsas en el momento de que el profesor decide 'poner una película' a sus estudiantes para reforzar el proceso de enseñanza-aprendizaje. Es incómodo hacer esta afirmación, pero muchos de los profesores que acostumbran exhibir películas a sus estudiantes en clase, saben demasiado poco de cinematografía y análisis cinematográfico. Y sería bastante recomendable que no perdieran el 'carino' por dicha actividad sino que cayeran en la cuenta de la necesidad de profesionalizar dicha actividad. El 'gusto' por el Cine es algo más que ir a una función todos los miércoles. Tal como lo ha dicho Verdú (2005, págs. 21-23), «el día del espectador es el miércoles, rescatado de la mediocridad para que no quede jornada sin su acontecimiento propio, día de la semana sin su ración de poder [] Después de la cinta no hay nada sino el discurrir por el centro comercial, y antes de la cinta no hay nada sino el paso de presentes continuo ante los escaparates, el yo incluido en el reflejo del consumo».

función de una película en 3D ha presenciado esa cómica situación cuando las personas tratan de «tocar» o «atrapar» la «imagen que se sale de la pantalla». Es pertinente reconocer que

desde sus orígenes hasta nuestros días, la investigación del cine que se ha realizado en el país [México] se ha visto reducida, en su mayor parte, a perspectivas provenientes del periodismo y de la historia, y en mucho menor medida, de la sociología, la psicología o la crítica literaria. Ello ha significado dejar de lado completamente todo interés por la teoría cinematográfica y por los métodos especializados de análisis (Zavala, 2003, pág. 87).

Para que «ver películas» sea una actividad provechosa se requiere, entonces, no solo de saber cómo se hace una película sino también de cómo se analiza. Y, en este sentido, es peligroso fiarse de algún profesor que no distinga entre *crítica* y *análisis* (solo por poner un caso entre muchos otros). «Mientras la *crítica* se pregunta por el valor de una película (aplicando un criterio estético o ideológico), en cambio el *análisis* se pregunta por lo que determina la especificidad de cada película particular (aplicando una o varias categorías teóricas a una dimensión o un fragmento de esta película). En otras palabras, el análisis cinematográfico es la actividad que se realiza siguiendo un método sistemático de interpretación que parte de un proceso de fragmentación y que está apoyado en la teoría cinematográfica» (Zavala, 2003, 6). Siendo sinceros, el recurso docente que utilizan muchos de «ver películas», difícilmente alcanza un nivel de discusión que vaya más allá del «goce». Es decir, que vaya más allá del *sí* o *no me gustó, me aburrió, no le entendí* o *están padres los efectos*. El análisis de una película en el marco de una discusión provechosa para la psicología social o cualquier disciplina afín tendría que superar este nivel elemental. Desconfíe pues de un profesor cuya pregunta, al final de la película, sea: *¿les gustó la película?*

«Ver películas» será provechoso en tanto se les enseñe a los alumnos a «apreciar» y analizar las obras de la cinematografía a través de distintas teorías y diversos conceptos, pero mientras ello no ocurra todo quedará, como se había mencionado, en el simple *goce*, pero no podrá alcanzar la *delectación*. Si se puede entender que alguien no se convertirá en historiador viendo el *History Channel*. También se podrá entender que nadie aprende psicología viendo *Psicosis*. Si la práctica de «ver películas» está tan extendida en las universidades es porque los profesores no han puesto en tela de juicio el poder pedagógico de las imágenes aunque muchas veces no lo tengan. Así como existen buenos y malos libros, también hay buenas y malas películas. Y si el espectador es incapaz de distinguir entre unas y otras, estará en severos problemas. Poco se puede aprender de una mala película. Los espectadores que terminan «asustados» con una magnífica película como *Psicosis* también estarán en problemas en tanto que no habrán pasado del *goce* para mirarla. Ir más allá del *goce* implica «entrenar la mirada», es decir, adiestrarla con conceptos y teorías. Con reflexiones y discusiones. Es importante enfatizar una afirmación y es que «no solo no existe una teoría unificada del cine, sino tampoco ningún método

universal de análisis de films» (Aumont y Marie, 1988, pág. 13). Pero esto no quiere decir, tampoco, que analizar un film implique «decir cualquier cosa que se le ocurra a alguien de una película». Quiere decir, sin embargo, que no hay un método o una técnica universal para el análisis de las películas y que se renuncia

de entrada, a erigir un método (una «clave», como se dice a veces de manera un tanto artificial), para intentar, por el contrario, reseñar, comentar y clasificar los análisis más importantes practicados hasta hoy, con el fin de que surjan por sí solas las experiencias metodológicas y de esbozar la posibilidad de una aplicación de estas experiencias más allá del objeto inicial (Aumont y Marie, 1988, pág. 13).

Una noción esencial en el «análisis de los datos visuales» es que «el material documental que le presentan [al investigador-espectador] es fruto de una manipulación inherente a los planos filmados y al montaje: las imágenes de los documentales y de los noticiarios tan solo presentan «la superficie de las cosas», o «la apariencia de los hechos», no son el núcleo de los acontecimientos históricos (Sand, 2004, pág. 486). Y no, no es que deliberadamente los cineastas y los editores nos mientan sino que todo proceso de edición implica una manipulación deliberada de las imágenes que, no siempre, es mentirosa.

«Ver películas», por ejemplo, tiene que ser construida como una experiencia de investigación, más que como una mera experiencia de entretenimiento, dentro y fuera de las aulas de clase. Debe considerarse algo más allá de ir los miércoles al cine. Tal como lo ha dicho V. Verdú (2005, pág. 21), «el día del espectador es el miércoles, rescatado de la mediocridad para que no quede jornada sin su acontecimiento propio, día de la semana sin su ración de poder». En muchas sociedades como la nuestra, ir al cine es una práctica bastante extendida también y se asiste al cine por «razones extra cinematográficas»: para convivir en familia, para «ligar», para llenar esos huecos infestados de ocio o tiempo libre, etc. Ir al cine se ha convertido en un ritual de convivencia en las sociedades contemporáneas. Certificando el poder de convocatoria que tiene la industria de las imágenes cinematográficas. «Después de la cinta no hay nada sino el discurrir por el centro comercial, y antes de la cinta no hay nada sino el paso de presentes continuo ante los escaparates, el yo incluido en el reflejo del consumo» (Verdú, 2005, pág. 23). Las diversas formas en que hemos aprendido a utilizar las imágenes han modificado sustantivamente nuestra relación con la realidad y las relaciones entre nosotros mismos.

La Guerra Civil española (1936-1939) fue la primera guerra atestiguada («cubierta») en sentido moderno: por un cuerpo de fotógrafos profesionales en la línea de las acciones militares y en los pueblos bombardeados, cuya labor fue de inmediato vista en periódicos y revistas de España y el extranjero. La guerra que Estados Unidos libró en Vietnam, la primera que atestiguaron día tras día las cámaras de televisión, introdujo la teleintimidad de la muerte y la destrucción en el frente interno. Desde entonces, las batallas y las ma-

sacres rodadas al tiempo que se desarrollan han sido componente rutinario del incesante caudal de entretenimiento doméstico de la pequeña pantalla. Crear en la conciencia de los espectadores, expuestos a dramas de todas partes, un mirador para un conflicto determinado, precisa de la diaria transmisión y retransmisión de retazos de las secuencias sobre ese conflicto. El conocimiento de la guerra entre la gente que nunca la ha vivido es en la actualidad producto sobre todo del impacto de estas imágenes (Sontag, 2003, pág. 8).

Y podríamos agregar que la primera guerra transmitida en vivo y que se anunció como un suceso televisivo a escala mundial fue la Guerra del Golfo (1990). Y que el primer atentado terrorista tele-transmitido en vivo, también a escala mundial, fue el del 11 de septiembre del 2001 ocurrido en Nueva York. «Luis Rojas Marcos, presidente del Sistema de Sanidad y Hospitales Públicos de Nueva York, testigo presencial del suceso, dio cuenta de ese efecto des-centralizador en su libro *Más allá del 11 de septiembre* (2002) diciendo: “Por unos segundos creí que me encontraba en Hollywood”» (Verdú, 2003, pág. 114). Gracias a las imágenes es difícil, a veces, separar la realidad del suceso de la fantasía editada de la realidad. No siempre ocurre así, pero esa icnolatría que hemos desarrollado permite que los referentes visuales sean tomados como guías para pensar, vivir, describir y experimentar la realidad: «como en un cuento de hadas», «como de película», «como de telenovela», etc.

El punto de partida real es progresivamente invisible y lo retransmitido alcanza el estatus de axioma siendo, entonces, la realidad su espejo. De esta manera el efecto y la causa se conmutan, porque cuando la apariencia triunfa por completo desaparece la apariencia y la pantalla se convierte en un cristal que permite ver todo lo que hay que ver. Todo lo que hay por ver (Verdú, 2003, págs. 114-115).

Podríamos decir que en algún momento la fantasía imitó a la realidad y que hoy en día la realidad, muy a menudo, imita a la fantasía. Y así, en esta «conmutación» se produce una fusión o confusión entre ambas. Gracias al poder evocativo y de certificación de la realidad de las imágenes mismas. Hemos llegado a un momento interesante en donde la certificación de los acontecimientos o los sucesos de la vida en general se da gracias a las imágenes. Certifique que visitó París tomándose una fotografía al pie de o con la Torre Eiffel detrás. Cosa que hacen millones de turistas despistados a diario en París.

En tanto que no se pretenden brindar «recetas» y frente a la amplia gama de posibilidades para analizar «datos visuales», solo se brindarán algunos conceptos e ideas básicas a manera de introducción que pueden ser usadas como guías para reflexionar y analizar imágenes. No debe olvidarse que «la imagen es un soporte de la comunicación visual que *materializa* un fragmento del ambiente óptico (universo perceptivo), capaz de subsistir a través del tiempo, y que constituye uno de los componentes principales de los *mass-media* (fotografía, pintura, ilustraciones, esculturas, cine, televisión)» (Moles, 1981, pág.

154). En este sentido, los «datos visuales» pueden estar contenidos en el menú de un restaurante, en la portada de este libro, en las fotografías de la sala de su casa, en los cuadros de un museo, en las películas de los miércoles, en los programas de televisión, en los manuales que indican cómo poner un preservativo o cómo evacuar un avión, etc. Es decir, en cualquier material que utilice la imagen como soporte de la comunicación visual. Por ello es complicado decir a los lectores *haga primero esto y luego aquello* en tanto que dar recomendaciones «a ciegas» sobre cómo analizar «datos visuales» puede conducir a abusos y errores. No se olvide que el trabajo con imágenes fijas e imágenes móviles es esencialmente distinto. Las pinturas y las fotografías exigen técnicas de análisis distintas que el cine, el video y la televisión, por ejemplo. Es importante señalar que

desde hace tiempo, la antropología y la sociología visuales vienen reclamando la necesidad de consolidar un marco teórico propio, replantear objetivos y refinar categorías conceptuales así como sistemas de representación fotográfica y cinematográfica, sea documental, etnográfica o ficcional. Ahora la complejidad actual de las tecnologías de representación visual extiende los problemas y plantea nuevas exigencias de alfabetización visual que implican romper los marcos y renovar perspectivas, esto es, seguir cruzando dinteles abriendo estrategias de conocimiento hacia territorios donde explorar la visibilidad actancial y diseñada de los sistemas culturales, sea en la vida social, en las vidas imaginadas a través de las pantallas o en los modelos conceptuales abstractos de las imágenes del ordenador (Buxó, 1999, pág. 22).

3.1. *Las aproximaciones: diagnóstica y farmacológica*

Según Ernst H. Gombrich (1999, pág. 241), existen al menos dos posibilidades de concebir el «estilo» desde la visión occidental y, utilizando una metáfora tomada de la medicina, establece una distinción entre lo que denominó aproximación «diagnóstica» y aproximación «farmacológica». La primera consideraría que las manifestaciones artísticas, por ejemplo, son síntomas propios de una época. La segunda considera que las manifestaciones artísticas tienen o producen dos tipos de efectos entre las personas, ya sea como estímulo (por lo que hay que recurrir a la censura), o como sedante (y por tal motivo hay que despreciarlas). Esto implica algo interesante. No podemos entender o descifrar las representaciones producidas en cada época sin contar con algunos referentes mínimos de tiempo y espacio para poder decir algo de ellas. Esto es, contamos con determinadas «claves de desciframiento» de las imágenes, tanto a nivel de significación como a nivel de categorización y que, obviamente, guardan una relación estrecha con la época en la que se significan y categorizan. De aquí podríamos decir que existen dos modos principales de analizar imágenes: una diagnóstica y la otra farmacológica.

Como lo señaló Bourdieu alguna vez, «cada época organiza el conjunto de las representaciones artísticas según un sistema institucional de clasificación

que le es propio» (1968, pág. 200). ¿Qué es lo que ve un espectador cuando se enfrenta a una representación icónica? ¿Lo que quiere ver? Absolutamente no. Esa no sería más que una respuesta poco atinada. Ve lo que su entendimiento «bajo la forma de competencia o de disposición cultivada» (Bourdieu, 1968, pág. 189), le permiten reconocer. En todo momento, lo que sabe, afecta lo que ve. Podríamos preguntarnos ¿por qué el espectador promedio se aburre con el cine de autor o el arte le produce náuseas? Y podemos afirmar que no es porque odie pensar sino porque, siguiendo a Bourdieu «estando desprovistos de categorías de percepción específicas, no pueden aplicarles a las obras de cultura erudita [*savant*] otra clave que no sea la que les permite aprehender los objetos de su medio cotidiano como dotados de sentido» (Bourdieu, 1968, pág. 191).

3.2. *La imagen como «suplente óptico»*

En tanto *extractos de la realidad*, las imágenes pueden considerarse como elementos de la «memoria documental» ya que a través de ellas se puede acceder a una «*experiencia suplente óptica* que se establece ora entre un punto y otro, o sea, un individuo y otro, ora como mensajes a través del espacio —la tarjeta postal, la televisión—, ora, eventualmente, como mensajes entre una época y otra —la fotografía de la amada que uno abandonó, el álbum de fotos que uno vuelve a hojear; y a menudo, quizás, entre yo y yo mismo en otro momento de mi existencia [...] nos sirven para pensar» (Moles, 1981, pág. 156). Como «suplente óptico» puede considerarse como un «artefacto de la memoria» cuando hace las funciones de cita del pasado en el presente o cuando permite la evocación, afectiva por ejemplo, de determinadas situaciones pasadas.

Como suplente óptico, por ejemplo, las imágenes fotográficas tienen una función social importante ya que a través de ellas, los miembros de una familia pueden verse entre ellos sin haberse conocido siquiera,

la lectura de viejas fotografías de bodas a menudo toma la forma de un curso de ciencia genealógica cuando la madre, especialista en la materia, enseña al hijo las relaciones que unen a cada una de las personas representadas. Inquieta saber cómo estaban constituidas las parejas; se analiza y compara el campo de las relaciones sociales de cada una de las dos familias; se advierten las ausencias, indicio de desentendimiento, y las presencias, que producen felicidad. La fotografía del casamiento, en suma, es un verdadero sociograma, leído además como tal (Bourdieu, 1965, págs. 42-43).

3.3. *Figuratividad e iconicidad*

Para poder comprender la función del «testigo ocular» de la imagen es necesario, primero, recordar que las imágenes pueden ser «evaluadas» según su grado de figuratividad o su grado de iconicidad. Es preciso señalar que la

fotografía, por ejemplo, gozó durante muchos años de un gran prestigio de «fidelidad». Hasta la aparición de la fotografía digital, era común pensar que las fotografías «no mienten». Hoy en día la manipulación de las imágenes fotográficas gracias al formato digital que tienen es algo común, pero en sus inicios la fotografía gozó de un prestigio nada desdeñable al interior de las ciencias sociales: el de la objetividad. Cuando Comte estaba finalizando su «Curso de filosofía positiva», Daguerre hizo público su método para «fijar» una imagen en una placa de metal (Chaplin, 1994, pág. 198). Es decir, el positivismo y la fotografía nacieron casi al mismo tiempo y a la fotografía se le atribuyó no solo un alto sentido de objetividad sino también la propiedad de registrar fielmente la realidad. Tuvieron que pasar algunos años para comprender que esa idea no era del todo cierta. «Los escritos de Foucault, Gramsci y Tagg nos proponen que rechazemos la idea de que la fotografía es un medio objetivo al servicio de una sociedad libre y liberal» (Pultz, 1995, pág. 10).

Asumiendo que no existen las imágenes «inocentes», es decir, objetivas pues, podríamos decir que la suposición de «fidelidad de la imagen» es la que nos permite comprender la diferencia entre figuratividad e iconicidad. «Llamaremos *grado de iconicidad* a lo contrario del *grado de abstracción*, a la cualidad de *identidad* de la representación con respecto al objeto representado» (Moles, 1981, pág. 160). Para que esta idea quede más clara el lector puede tomar una hoja de papel y dibujar una silla. Acto seguido puede comparar su dibujo con una silla «real» y descubrirá el grado de figuratividad con el que ha representado dicho objeto. Todas las imágenes, incluidas hasta las que podríamos considerar más inocentes, pueden ser «evaluadas» de acuerdo con un continuo que va desde lo icónico hasta lo figurativo.

3.4. La función del «testigo ocular»

Para ilustrar esta «función» de las imágenes puede recordar el lector si ¿alguna vez en su vida ha recibido una postal de alguna parte del país donde vive o de alguna parte del mundo? ¿Alguna vez ha enviado una postal del lugar donde vive? Sin importar que la respuesta sea afirmativa, casi todos hemos recibido o enviado alguna, es pertinente preguntarse ¿qué «muestran» las postales? Generalmente las postales son demasiado «pulcras», son «imágenes de buenos modales». Casi siempre refieren sitios, monumentos y objetos emblemáticos de una ciudad o de un país. Hacen las veces de «suplente óptico», como ya lo habíamos visto, pero también permiten «ver» lo que se supone ya vio quien envió la postal. Hasta cierto punto las postales son una especie de «ventanas» al más allá de nuestra realidad. Nos permiten ver lo que se supone el otro ya ha visto. O le permitimos ver al otro lo que nosotros ya hemos visto. Esta función de «suplente óptico», de las imágenes (fotográficas o no), puede ir más allá de la «contemporaneidad». Y en este sentido puede, servir de «testigo ocular» en el tiempo. «El arte se ocupaba

de los seres humanos en acción. Servía para representar acontecimientos mitológicos o reales. El testigo ocular imaginario de la batalla de los Isos, la victoria de Alejandro Magno sobre Darío, nos hace por tanto partícipes vicarios en la refriega [...] asistimos al momento en que refluye la ola de la historia» (Gombrich, 1982, págs. 253-254).

Y no se necesita mirar o admirar obras de arte para ello. Los usos cotidianos de las fotografías o las películas caseras cumplen, hasta cierto punto, la función de testigos oculares de acontecimientos pasados. Certifican la veracidad de los hechos. Sirven de apéndices de la realidad.

3.5. *Los «efectos secundarios» de las imágenes*

Aunque esto pueda leerse como un tonto juego de palabras, se debe decir que «una imagen es, simplemente una imagen». Ya insistimos anteriormente en el hecho de que los significados de las imágenes no son inherentes a ellas sino que sus significados tienen que ver con procesos sociales más amplios y distintos a la información que pueda estar contenida en ellas mismas. Y en este sentido, los significados que a las imágenes se les atribuyen proceden de la «sensibilidad moral» de la época que determina, en buena medida, la *forma* en que son vistas. Hay que decirlo abiertamente, esta *forma* no es psicológica sino social. Que quede claro, no son las personas las que se proyectan sobre las imágenes (idea que ya se discutió cuando se habló ya de las «manchas de tinta»). Es la sociedad la que se «proyecta» sobre ellas a través de la construcción de significados. En este sentido se puede decir que los significados no están en las imágenes sino en la sociedad misma. Esto explica la homogeneidad y la heterogeneidad en el proceso social de distribución de los significados.

En un sentido estricto, se tendría que decir que no hay «imágenes fuertes» e «imágenes débiles»; «imágenes ricas» e «imágenes pobres»; «imágenes originales» e «imágenes triviales»; etc. —tal como lo supuso Moles (1981, pág. 165)— sino más bien podríamos decir que las imágenes son «recibidas» de múltiples maneras por las sociedades y generan «efectos secundarios» en los observadores o los espectadores. Pero en la medida en que este proceso es invisible a estos últimos, se le atribuye la fortaleza o debilidad; la riqueza o la pobreza; la originalidad o la trivialidad; etc., a las imágenes mismas. ¿Cómo se puede comprender esto de manera más sencilla? La pornografía es un buen ejemplo. Para muchos la pornografía no es excitante, para otros es un placer. En tanto que no produce los mismos «efectos secundarios» en todas las personas, se puede decir que las denominadas «imágenes pornográficas» lo que hieren, en el último de los casos (cuando lo hacen), a las personas mismas. Tendrían la capacidad de lesionar la sensibilidad personal en tanto que esta es el reflejo de la sensibilidad moral de la sociedad donde tiene existencia esa dimensión de lo personal.

3.6. *El goce y la delectación*

Una obra de arte, por ejemplo, una pintura, una fotografía, una película o una obra de teatro, puede despertar sensaciones y afectos (positivos o negativos), pero también puede provocar aburrimiento. «Aquellos para quienes las obras de cultura erudita hablan una lengua extraña, están condenados a importar en su percepción y su apreciación de la obra de arte categorías y valores extrínsecos —los que organizan su percepción cotidiana y orientan sus juicios prácticos» (Bourdieu, 1968, pág. 196). El goce está relacionado con la *aisthesis* mientras que la delectación está relacionada por la «degustación erudita». Para alcanzar la delectación es necesario desarrollar lo que se ha dado por llamar «competencia artística». Esta

puede ser definida [...] como el conocimiento previo de las divisiones posibles en clases complementarias de un universo de representación [y] depende no solo del grado en que se domina el sistema de clasificación disponible, sino, además, del grado de complejidad o de refinamiento de ese sistema de clasificación, y se mide, pues, en aptitud para operar un número más o menos grande de divisiones sucesivas en el universo de las representaciones y a determinar así clases más o menos sutiles (Bourdieu, 1968, págs. 197-199).

En este sentido, el «desciframiento» de la obra depende de otros factores que están más allá del entendimiento personal. Es decir, dependen de las competencias en el desciframiento y no tanto de la comprensión, por ejemplo.

Esto quiere decir que tanto el entendimiento y la comprensión no dependen tanto de lo que se ha dado por llamar «inteligencia» de las personas sino, precisamente, del hecho de poseer los códigos de desciframiento necesarios para producir significados que pueden ir desde las meras sensaciones y afectos hasta la apropiación de la obra, por ejemplo. Para analizar imágenes es necesario alcanzar el nivel de la delectación y reducir, hasta donde sea posible, la discusión sobre el gusto.

3.7. *El grado de «normalización»*

Así como hay músicos, pintores y escritores famosos (y no por ello, en automático, las obras que producen son maravillosas realizaciones del arte), también hay imágenes «famosas». Es decir, imágenes que cualquiera podría identificar «en un abrir y cerrar de ojos». La Mona Lisa (no hay que hacer mucho esfuerzo para asociarla con Leonardo —y ya se sabe que es da Vinci), la cara del Ché (ya no se necesita decir Guevara), La Noche Estrellada (reproducción que venden hasta en las cadenas de supermercados más famosas del mundo), o El Grito (litografía que un buen número de psicólogos cuelgan en sus oficinas, consultorios o casas), etc. Esto se explica por el grado de «normalización» de determinadas imágenes ya que no todas corren con la misma suer-

te. La «normalización» de las imágenes tiene que ver con la difusión social «que corresponde a una actividad reductora e universalizante de esos ingenieros en imágenes técnicas que son los diseñadores de esquemas, actividad que está basada en un esfuerzo de normalización y comprensión de esos elementos» (Moles, 1981, pág. 166). Montarse una playera con la cara del Ché, de John Lennon, de la Mona Lisa (para el caso es exactamente lo mismo), o colgar una reproducción de baja calidad de El Grito en la sala de la casa o la oficina, certificaría la forma en cómo se han normalizado estas imágenes, por un lado, pero por otro muestra la forma en cómo su descontextualización es una forma de apropiación (muy pobre la mayoría de las veces). ¿Qué gana alguien que viste una playera de John Lennon? En un sentido estricto, nada. En todo caso podría querer comunicar que le gusta la música de John Lennon o que lo admira. Pero nada más allá de eso.

Digamos que

la invención de la cámara cambió también el modo en que los hombres veían los cuadros pintados mucho antes de que la cámara fuese inventada [...] La cámara, al reproducir la pintura, destruye la unicidad de su imagen. Y su significación se multiplica y se fragmenta en numerosas significaciones [...] La reproducción aísla un detalle del cuadro del conjunto. El detalle se transforma. Una figura alegórica puede convertirse en el retrato de una joven (Berger, 1973, págs. 26-33).

Cuando la cara de la Mona Lisa, del Ché o de John Lennon aparece estampada en una playera está certificando el proceso de fragmentación en numerosas significaciones por las que ha atravesado. Estas «caras famosas» pueden encontrarse en numerosos objetos como tazas, vasos, llaveros, etc. La normalización de la imagen implica, en cierto sentido, la «muerte» del significado de la imagen. ¿En qué sentido? En el sentido de que la obra ha devenido mercancía y el autor, una «marca». «No importa de qué se trate. Universidades como Harvard, museos como el Louvre, compañías de seguros y hospitales, autores, actores, deportistas son “marcas”. Prácticamente todas las cosas que aspiren a pervivir con fuerza deberán reencarnarse en una imagen de marca, en una marca con la imagen: la imagen salva» (Verdú, 2003, pág. 129).

3.8. *El «demonio» de la sobreinterpretación*

Cualquiera que se haya acercado al denominado «psicoanálisis del arte», podrá entender mejor esta situación. El «demonio» de la sobreinterpretación más bien es un llamado a no ver cosas donde no las hay. Es un señalamiento enfático al riesgo que se puede correr si en vez de analizar imágenes a través de argumentos, conceptos y constructos teóricos, se deja llevar por sensaciones, emociones y vagas ideas místicas que flotan en el «ambiente cultural» de la época. U. Eco (1992, pág. 51), llamó la atención sobre las diferencias entre

la interpretación sana y la interpretación paranoica. La diferencia entre una y otra «radica en reconocer que esta relación [entre el adverbio “mientras” y el nombre “cocodrilo”] es mínima y no, al revés, deducir de este mínimo lo máximo posible». En el denominado «psicoanálisis del arte» se utiliza como una fórmula de uso corriente deducir del mínimo lo máximo posible (en el periodismo en general y en el de espectáculos en particular también se recurre a esta maravillosa fórmula para construir acontecimientos donde realmente no los hay). De la interpretación se pasa a la sobreinterpretación donde «la sobreestimación de la importancia de los indicios nace con frecuencia de una propensión a considerar como significativos los elementos más inmediatamente aparentes, cuando el hecho mismo de que son aparentes nos permitiría reconocer que son explicables en términos mucho más económicos» (Eco, 1992, pág. 52). Sobreinterpretar es demasiado sencillo. Es, también como ya lo habíamos dicho, algo muy parecido a descubrir formas o parecidos en las nubes.

4. CONSIDERACIONES FINALES

Sería un error suponer que después de leer un apretado texto como el presente, alguien se podría convertir en un «experto» en la producción y análisis de las imágenes. Echar una mirada a las referencias bibliográficas de este texto serviría como una pequeña guía para introducirse al trabajo con las imágenes. Pero todo parece apuntar a que esta labor siempre es interminable e insuficiente. G. Freund (1974, pág. 8), señaló que «la importancia de la fotografía no solo reside en el hecho de que es una creación sino sobre todo el hecho de que es uno de los medios más eficaces de moldear nuestras ideas y de influir en nuestro comportamiento». Sin embargo, esto lo podríamos extender a los distintos soportes de las imágenes como el cine, el video o la televisión. Hoy en día casi nadie duda del potencial de influencia que pueden llegar a tener ciertas imágenes sobre las personas y las sociedades. «La gente lee cada vez menos desde que están cada vez más solicitados por los mass media audiovisuales [...] hasta los intelectuales más refractarios a la televisión no logran rehuirla» (Freund, 1974, pág. 185). En otras disciplinas como en la Antropología y la Sociología, por mencionar quizás las dos más importantes, no hay duda alguna sobre la importancia del papel que juegan las imágenes en el proceso de investigación. Lastimosamente en Psicología Social el trabajo, al menos en nuestro país, es nulo o casi nulo. La suposición de pensar que en las imágenes se puede «proyectar» lo que desatinadamente se denomina «personalidad» le hizo mucho daño a la psicología en general y a la psicología social en particular.

La etnografía de la comunicación en Antropología Cultural, y la etnometodología y el interaccionismo social en Sociología son puntos de partida teóricos y metodológicos relevantes para enfocar el análisis de la visualidad en tanto que acción social interactiva y en sus diferentes expresiones como

estrategias para tratar con situaciones particulares. Recordemos que en lugar de analizar frases y secuencias, el énfasis de estos enfoques se sitúa en el acto y en el acontecimiento comunicativo total (Buxó, 1999, pág. 13).

Con la finalidad de ir cerrando esta discusión (y asumiendo que todo cierre es arbitrario), se enlista un conjunto de consideraciones finales que servirán más que de conclusiones, de líneas de análisis y discusión para seguir trabajando con imágenes:

a) Una crítica que se puede hacer a los textos que versan sobre el trabajo con imágenes es que, por lo regular, no incorporan imágenes o no muestran ejemplos acerca de cómo se realiza el trabajo con imágenes. Por ello es recomendable incorporar imágenes e ilustrar con ejemplos todo aquello de lo que se habla.

b) Es común que muchos de los «instructores» que se asumen como «expertos» en el tema del «análisis visual» no sepan encender una cámara o no tengan la menor idea de qué es un plano cinematográfico. Por ello es recomendable tratar de alcanzar una especie de equilibrio entre la teoría de la imagen y las técnicas para producir imágenes. Citar autores y referir libros sobre investigaciones que usen imágenes está muy bien, de hecho es una labor obligada del investigador, pero también lo es que, con cámara en mano, muestren su destreza para documentar en el campo.

c) En un sentido inverso ocurre algo parecido. Los investigadores en campo que verdaderamente utilizan imágenes y cámaras como herramientas de investigación y fuentes de datos suelen reportar los resultados de sus investigaciones, pero difícilmente sistematizan su experiencia en el campo por lo que este es un tema que no debería tirarse por la borda en tanto que, como tal, al menos en México, no hay una sólida tradición en la investigación visual dentro de la Psicología Social.

d) Los libros sobre metodología de la investigación, se preocupan tanto en por las técnicas que se olvidan de la centralidad de los conceptos en el análisis. Sin una sólida formación en teoría de la imagen poco se puede lograr con un magnífico encuadre. El investigador debe tomar en cuenta que son los conceptos que utiliza en el proceso de investigación, sus preguntas, sus objetivos y su problema de investigación lo que guía el proceso de documentación visual y no al revés. Muchos «investigadores» hoy en día cuando conocen acerca de «métodos visuales», atrapados por el furor que estos han despertado en ellos, generan «proyectos de investigación» sin rumbo ni dirección. En tanto que han conocido técnicas de trabajo con «datos visuales» no ven la hora de poder aplicarlos sin una justificación teórica contundente o razonada.

e) En tanto que una tradición del trabajo con imágenes, al menos en nuestro país, es nula o casi nula, el ímpetu para trabajar con aquellas tiene que llevarnos, casi obligadamente, a otros terrenos u ámbitos de conocimiento donde el trabajo con imágenes no solo está ampliamente difundido sino que cuenta con una larga historia. Estos ámbitos son los de la antropología y la

sociología visuales, la semiótica, el análisis cinematográfico, las ciencias de la comunicación, las artes visuales, la hermenéutica, la fenomenología, etc. El trabajo con imágenes implica dar uno o varios pasos fuera de la disciplina hacia otros ámbitos de conocimiento.

f) Incentivar el trabajo con imágenes va más allá de pedir a los estudiantes que documenten situaciones sociales sin alguna guía teórica y/o conceptual al respecto de cómo hacerlo. De otro modo es posible que se favorezca el hecho de que se piense que el trabajo con imágenes es algo divertido, pero que jamás se va a volver a utilizar en la vida. Es decir, el trabajo con imágenes tiene que considerarse como algo más que un juego. Habrá que enfatizar pues la necesidad de trabajar *rigurosamente* con las imágenes, en términos metodológicos y no solo de manera lúdica (tal y como se hace al «ver películas» en clase).

g) Es importante que el investigador se profesionalice tomando cursos de cinematografía, dirección, teoría de la imagen, artes visuales, etc., sobre todo de aquello que esté relacionado con sus intereses de investigación y que le permitan articular sus conocimientos de psicología social y el trabajo con «datos visuales». Hacer etnografía visual es algo más que juntar a un fotógrafo y a un aficionado de la antropología o de la psicología social.

h) La agenda de temas es demasiado amplia y difícilmente podría haberse agotado en este pequeño texto sobre el trabajo con imágenes. Y se antoja terminar diciendo que «durante muchos años, la imagen llevada a la pantalla ha tenido una connotación de levedad, y los medios académicos han considerado superfluo dedicar tiempo a su estudio» (Sand, 2004, pág. 485).

BIBLIOGRAFÍA

- ARDÉVOL, E. y MUNTAÑOLA, N. (2004), «Visualidad y mirada», en E. Ardévol y N. Muntañola, *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, 17-46.
- AUMONT, J. y MARIE, M. (1988), *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990.
- BERGER, J. (1973), *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- BERNSTEIN, S. (1994), *Producción cinematográfica*, México, Alhambra, 1997.
- BORDWELL, D. (1985), *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.
- BOURDIEU, P. (1965), *La fotografía un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1989.
- (1968), «Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística», en Desiderio Navarro (comp. y trad.), *Image 1. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico*, 189-221, La Habana, Criterios, 2002.
- BUXÓ, M. J. (1999), «...que mil palabras», en M. J. Buxó y J. M. Miguel (eds.), *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, video, televisión*, Barcelona, Proyecto A, 1-22.
- CAPARRÓS, J. M. (1997), *Cine e historia. Una propuesta de docencia e investigación*, Barcelona, Revista Anthropos Huellas del conocimiento, núm. 175.
- CASSETTI, F. y CHIO, F. di (1990), *Cómo analizar un film*, Barcelona, 1998.
- CHAPLIN, E. (1994), *Sociology and Visual Representation*, Londres, Routledge.
- CHARAUDEAU, P. y MAINGUENEAU, D. (2002), *Diccionario de análisis del discurso*, Buenos Aires, Amorrortu, 2005.

- DELEUZE, G. (1983), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 2003.
- ECO, U. (1992), *Interpretación y sobreinterpretación*, Gran Bretaña, Cambridge University Press, 1995.
- FLICK, U. (2002), *Introducción a la investigación cualitativa*, Madrid, Morata, 2004.
- FREUND, G. (1974), *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993.
- GARFINKEL, H. (1967), *Studies in ethnomethodology*, New Jersey, Prentice Hall.
- GOMBRICH, E. (1982), *La imagen y el ojo*, Madrid, Debate, 2000.
- (1999), *Los usos sociales de las imágenes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- GUBERN, R. (2006), *Historia del cine*, Barcelona, Lumen.
- MASCELLI, J. (1990), *Las cinco claves del cine*, Buenos Aires, SICA.
- MOLES, A. (1981), «La imagen como cristalización de lo real», en D. Navarro (comp. y trad.), *Image 1 Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico*, La Habana, Criterios, 2002, 150-188.
- POLVERINO, L. (2007), *Manual del director de cine*, Buenos Aires, Libertador.
- PULTZ, J. (1995), *La fotografía y el cuerpo*, Madrid, Akal, 2003.
- RIVAS, C. (2010), *Cine paso a paso. Metodología del autoconocimiento*, México, FONCA-CONCACULTA-UNAM-CUEC.
- SÁNCHEZ, R. C. (1970), *Montaje cinematográfico*, México, UNAM, 1994.
- SAND, S. (2004), *El siglo XX en pantalla*, Barcelona, Crítica, 2005.
- SONTAG, S. (2003), *Ante el dolor de los demás*, Santillana, Madrid.
- VENTURA, L. (2000), *La tiranía de la belleza*, Barcelona, Plaza & Janés.
- VERDÚ, V. (2003), *El estilo del mundo*, Barcelona, Anagrama.
- (2005), *Yo y tú, objetos de lujo*, Barcelona, Debate.
- VIDAL, A. (1990), *La cámara creativa de video*, Barcelona, Ediciones CEAC.
- ZAVALA, L. (2003), *Elementos del discurso cinematográfico*, México, UAM-X, 2005.